

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La Transgression dans *Dracula* de Stoker et *Frankenstein* de Shelley :
infection du corps et de l'esprit humains

par
Céline Laporte

Département de Littérature comparée
Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en littérature comparée

mai 2009

©, Céline Laporte, 2009



Université de Montréal
Faculté des Études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
La Transgression dans *Dracula* de Stoker et *Frankenstein* de Shelley :
infection du corps et de l'esprit humains

présenté par :
Céline Laporte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jacques Cardinal
directeur de recherche

Michael Eberle-Sinatra
codirecteur

Najat Rahman
membre du jury

Livia Monnet
membre du jury

Mémoire accepté le 20 août 2009

Résumé français

Ce mémoire est une analyse comparative de *Frankenstein* de Mary Shelley et de *Dracula* de Bram Stoker sur la question de la transgression des limites naturelles et sociales. Ces deux auteurs utilisent la figure du monstre pour représenter l'importance du maintien de l'ordre pour la société et l'humain. Le monstre présente d'abord une transgression d'ordre naturel au moment de sa création qui le fait passer de la mort à la vie. Ensuite, le corps du monstre représente lui-même une transgression en étant à la fois mort, vivant, animal et humain. La présence du monstre est elle aussi une transgression, puisqu'il représente l'extériorisation d'une partie cachée de la psyché humaine. Enfin, en étant catégorisé étranger, le monstre n'a pas à respecter les lois sociales, ce qui augmente le désordre que la société doit éradiquer si elle veut survivre.

Mots-clés français : Dracula, Frankenstein, transgression, limites, création, corps, dédoublement, lois, comportement, refoulement

Résumé anglais

This memoire is a comparative analysis of Mary Shelley's *Frankenstein* and Bram Stoker's *Dracula* on the subject of transgression. It explores the ways in which each author uses the figure of the monster to represent the transgression of limits that have been established by society and nature. The monster transgresses the limits imposed by nature at the moment of its creation and by its composition. Its body is also at the frontiers of the possible and the impossible by being simultaneously a representation of life, death, humanity and bestiality. The presence of the monster is also a transgression in itself as it is the embodiment of a part of the human psyche. Finally, the monstrous being's actions categorize him as an outsider and thus, it feels no need to respect the laws imposed on humanity by society. Order must then be re-established for humanity to survive.

English keywords : Dracula, Frankenstein, transgression, limits, creation, body, double, laws, behavior, repressing.

Table des matières

Page titre	I
Page d'identification du jury	II
Résumé français	III
Résumé anglais	IV
Table des matières	V
Introduction	1
 <u>Chapitre 1 : Créations monstrueuses</u>	
1.1 Introduction	3
1.2 Les Motivations du créateur	3
1.3 La Création du monstre	11
1.4 La Nature de la créature	21
1.5 Conclusion	23
 <u>Chapitre 2 : Corps transgressifs</u>	
2.1 Introduction	24
2.2 La Nature ambiguë du monstre	24
2.3 Horreur et angoisse face à l'étrangement inquiétant	31
2.4 Atavisme et dégénérescence dans <i>Dracula</i>	34
2.5 L'Angoisse devant le corps monstrueux dans <i>Frankenstein</i>	42
2.6 L'Ennemi monstrueux	46
2.7 Conclusion	47
 <u>Chapitre 3 : Le Monstre et l'immortalité de l'âme</u>	
3.1 Introduction	48
3.2 L'Immortalité de l'âme	48
3.3 La Mort-rennaissance	50
3.4 La Mort-rennaissance due au sacrifice fécondant	54
3.5 Le Double	59
3.6 Le Dualisme de l'âme	64
3.7 Les Mauvais esprits	66
3.8 Conclusion	70
 <u>Chapitre 4 : Comportements transgressifs</u>	
4.1 Introduction	72
4.2 Les Théories freudiennes et douglassiennes de la culture	72
4.3 L'Ambiguïté du monstre	76
4.4 Les Désirs égoïstes dans <i>Dracula</i>	79
4.5 Les Désirs égoïstes dans <i>Frankenstein</i>	88
4.6 Conclusion	94
 Conclusion	96
Bibliographie	100

Introduction

Dans ce mémoire, je ferai une analyse comparative croisée du *Dracula* de Bram Stoker et du *Frankenstein* de Mary Shelley sur la question de la transgression. Ces deux textes sont à la fois les produits de leur époque et les fruits d'un genre littéraire qui leur est commun : le fantastique. Or, comme ces auteurs ont aussi été très fortement influencés par le contexte culturel et social de leur époque, il y a bien évidemment des différences dans leur style. Vu que Shelley écrit *Frankenstein* au début du dix-neuvième siècle et que son mari est l'auteur romantique Percy Shelley, son roman subit l'influence du romantisme, comme le souligne Botting dans son essai sur le genre (Botting, 101). Si Shelley semble pencher plutôt du côté du romantisme, Stoker fait de son *Dracula* un roman gothique : son monstre, sa manière de semer l'horreur et la terreur chez ses personnages masculins, sa forme, ainsi que les préoccupations des personnages font de ce roman un bon exemple de ce qu'est le gothique, selon Botting (Botting, 146-149). Ainsi, si l'on se fie aux recherches sur la littérature fantastique et, plus particulièrement sur le gothique, *Dracula* et *Frankenstein* semblent être les produits de leur époque et d'un genre littéraire qui leur est commun.

Toutefois, plusieurs, dont Brian W. Aldiss, croient que le roman de Shelley est nul autre que le premier roman de science-fiction parce qu'il cherche à définir ce qu'est l'humain et quel est son statut dans l'univers selon la science de l'époque, mais il le fait dans un cadre gothique (Aldiss, 8). En fait, selon Aldiss, la science-fiction et le gothique ne sont pas des genres si éloignés l'un de l'autre : puisque la science-fiction est issue du roman gothique, elle détient encore les mêmes méthodes d'écriture (Aldiss, 18). Or, si l'on peut dire du roman de Shelley qu'il est un roman de science-fiction parce qu'il tente de définir ce qu'est l'humain et quelle est sa place dans l'univers grâce à des paysages et des personnages issus du gothique, il serait aussi possible de catégoriser *Dracula* ainsi. En effet, le roman de Stoker se penche lui aussi sur la question de la définition de l'humanité, puisqu'à l'époque où il est écrit, des découvertes scientifiques viennent chambouler une grande partie des croyances sur ce qu'est l'humain, un peu comme à l'époque où *Frankenstein* est écrit. Les hypothèses de Darko Suvin viennent cependant

ajouter un point important à la définition d'Aldiss : le fantastique joue dans le surnaturel, alors que la science-fiction fait appel à la tension entre reconnaissance et distanciation en mettant en scène un lieu ou des personnages irréels qui sont posés comme des alternatives à la réalité de l'auteur (Suvin, 7-8). *Dracula* ne serait donc pas un roman de science-fiction parce qu'il présente un être que l'on nomme surnaturel, alors que *Frankenstein* est à la frontière du surnaturel et du réel, puisque son monstre est à la fois une alternative possible, comme on le voit avec les réussites scientifiques du galvanisme, et un être fantastique à cause de sa composition.

Suite à ces lectures, je me suis penchée sur la question de la transgression qui est si importante à la fois pour le roman gothique et pour la science-fiction. Comme les deux genres tentent d'établir une distance entre le lecteur et ce qu'il lit, il est alors normal que les textes leur appartenant utilisent des motifs qui lui sont étrangers. Ainsi, la transgression entre en jeu :

« Aesthetically excessive, Gothic productions were considered unnatural in their undermining of physical laws with marvelous beings and fantastic events. Transgressing the bounds of reality and possibility, they also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights » (Botting, 6).

Maintenant la question est de comprendre comment ce motif est utilisé dans chacun des deux romans, pourquoi et les conséquences de cette utilisation chez les personnages et les lecteurs. Grâce aux théories du genre de Botting, Punter et Byron, à la psychanalyse de Sigmund Freud, à l'anthropologie de Mary Douglas, à l'étude sur la mort d'Edgar Morin, celle sur le double d'Otto Rank, à l'anthropologie criminelle de Cesare Lombroso et à l'étude de la sexualité victorienne d'Elaine Showalter, j'ai pu déterminer que la transgression est utilisée par Stoker et Shelley pour démontrer comment la science et la société viennent détruire et reconstruire l'identité humaine. À cause des découvertes scientifiques, l'être humain du dix-neuvième siècle perd son statut d'être supérieur et, en même temps, ce qu'il croit sa caractéristique la plus déterminante. Le monstre et son caractère transgressif sont alors employés par Shelley et Stoker comme méthode de retour à un ordre perdu. Alors, son mode de création, son corps, ce qu'il représente pour l'humain, ainsi que son comportement agissent en opposition avec ce que l'on caractérise d'humain, afin de redéfinir l'humanité.

Chapitre 1

Créations monstrueuses

1.1 Introduction

Frankenstein de Mary Shelley et *Dracula* de Bram Stoker centrent leur histoire sur des êtres dont la présence dans le monde réel est inhabituelle, voire même anormale. Dans les deux romans, ces êtres sont produits sous le regard du lecteur : Frankenstein crée son monstre grâce à ses connaissances scientifiques, alors que Dracula en crée d'autres comme lui en leur transmettant sa maladie. Les deux auteurs avancent donc l'idée que la création d'un être ne passant pas par les méthodes habituelles et naturelles, soit des méthodes ne comprenant pas une forme d'accouplement et une période de gestation dans le ventre d'une femme, produit un être se dérobant alors aux lois de la nature. C'est d'ailleurs ce sur quoi les deux auteurs portent l'attention du lecteur en faisant du monstre de Frankenstein un cadavre rapiécé et réanimé et en décrivant les vampires comme des morts-vivants, c'est-à-dire des êtres poursuivant un type de vie après la mort. Dans ce chapitre, j'explorerai les causes de cette présence inhabituelle en observant le moment de création du monstre. Avant de considérer le moment de création lui-même, j'examinerai les motivations qui se cachent derrière la production des monstres des deux romans et, finalement, comment cette réalisation même change la nature de ce qui est produit et le transforme en quelque chose de surnaturel.

1.2 Les Motivations du créateur

Dans *Frankenstein*, Mary Shelley raconte l'histoire de Victor Frankenstein, un jeune homme qui brûle de découvrir les mystères de la nature et de la vie à un tel point qu'il finit par dépasser les limites qui ont été imposées à l'humanité depuis le début des temps, limites séparant ce qui est naturel de ce qui ne l'est pas, entre autres. Très tôt, Frankenstein développe une grande curiosité pour les mystères de la vie : « The world was to me a secret, which I desired to discover » (Shelley, 66). C'est cette curiosité qui le mène à la lecture des théories de Paracelse, de Cornélius Agrippa et d'Albertus Magnus, en croyant qu'elles lui permettront de pénétrer les secrets de la nature (Shelley,

68-69). C'est alors par le biais d'une vieille science qui n'est plus considérée comme telle aujourd'hui mais une science tout de même que Frankenstein croit pouvoir trouver un remède à tout ce qui frappe le corps humain, à l'exception de la mort violente (Shelley, 69). Malgré l'archaïsme et l'obsolescence de ces théories dont le jeune homme n'a pas conscience, la confiance que porte Frankenstein en ces philosophes-scientifiques survit aux critiques de son père (Shelley, 67-68). Shelley vient toutefois lui enlever l'assurance qu'il avait en ces théoriciens, et elle le fait par le biais d'un phénomène naturel : « As I stood at the door, on a sudden I beheld a stream of fire issue from an old and beautiful oak which stood about twenty yards from our house; and so soon as the dazzling light vanished the oak had disappeared, and nothing remained but a blasted stump » (Shelley, 69-70). Suite à l'orage, Victor comprend que les théories qui l'ont occupé pendant tout ce temps sont désuètes mais, au lieu de poursuivre ses recherches dans la science naturelle contemporaine, il en est par la suite dégoûté parce qu'il ne la comprend pas (Shelley, 70). Devenue trop terre à terre, cette nouvelle science est loin de l'alchimie et de la magie qu'il a connues et qui lui permettaient de rêver à la possibilité de connaître un jour les secrets du monde. La description de ce phénomène naturel n'est pas seulement prétexte à montrer un Frankenstein désillusionné, elle donne lui aussi une chance de se sauver : l'orage le convainc qu'il s'est attardé à l'étude de théories qui ne pourront jamais lui apprendre la vérité des choses et qui doivent alors être abandonnées parce qu'elles sont périmées, ce qui devrait le soustraire de la création d'un être qui s'avère aussi destructeur que la nature. Cependant, Victor perd sa chance d'être secouru alors qu'il écoute un discours sur les mêmes théories qu'il a abandonnées et qui fait renaître en lui son désir brûlant de connaître les mystères de la vie et de la nature.

Si la curiosité de Victor est d'abord ce qui le pousse à expérimenter avec la nature, ses études provoquent aussi en lui le désir d'observer les causes de la vie et de la mort. À l'âge de dix-sept ans, ses parents l'envoient à l'université d'Ingolstadt où il rencontre le professeur Waldman qui inspirera à Frankenstein le désir de poursuivre sa recherche des causes de la génération de la vie. C'est en expliquant l'importance des enquêtes menées par des hommes tels Agrippa, Magnus et Paracelse que Waldman, sans le savoir, incite Frankenstein à reprendre ses études : « But these philosophers, whose

hands seem only made to dabble in dirt, and eyes to pore over the microscope or crucible, have indeed performed miracles. They penetrate into the recesses of nature, and shew how she works in her hiding places » (Shelley, 76). Le discours de Waldman inspire Victor : non seulement prouve-t-il à celui-ci que ses études passées ont une certaine valeur, mais il lui prouve aussi que, contrairement à ce qu'il avait conclu suite à son observation de la nature détruisant un arbre, sa quête est viable. Dans la version remaniée de 1831, Shelley ajoute un élément intéressant à la quête de Victor. Dans cette édition, à partir du moment où Frankenstein constate la possibilité de la réalisation de sa quête, quelque chose qui sommeillait en lui semble se réveiller : « [...] I felt as if my soul were grappling with a palpable enemy; one by one the various keys were touched which formed the mechanism of my being : chord after chord was sounded, and soon my mind was filled with one thought, one conception, one purpose » (Shelley, édition de 1831, 38). Cette chose qui se réveille, Victor la qualifie de *palpable enemy*, c'est-à-dire un ennemi tangible, une partie de Frankenstein qui est en désaccord avec Frankenstein lui-même.

Il s'agit effectivement d'un combat, comme le souligne le mot *grappling* (lutter). Ce combat pourrait être interprété selon la théorie freudienne : il pourrait s'agir d'un conflit entre ce qui est refoulé et l'être conscient ou le moi. Dans ce cas-ci, il s'agit d'un combat opposant le désir d'acquérir des connaissances et d'explorer l'inconnu, que Frankenstein nourrissait jusqu'à ce fameux orage et qu'il délaisse par la suite, à la partie raisonnante de Frankenstein qui lui refuse l'accomplissement de ce désir. Selon Freud,

« [...] il se produit sans cesse que des pulsions et éléments pulsionnels isolés s'avèrent, dans leurs buts ou revendications, inconciliables avec les autres qui peuvent se rallier à l'unité englobante du moi. De cette unité elles sont alors séparées par clivage, grâce au procès du refoulement, elles sont retenues à des stades inférieurs du développement psychique et dès l'abord coupées d'une possibilité de satisfaction » (Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, 280).

Comme il sera développé plus tard, Frankenstein est hanté par un désir qui lui attribuerait un rôle divin et le ferait alors transgresser les limites qui lui sont imposées par sa nature même d'être humain, c'est-à-dire de mortel. Ainsi, c'est parce que la pulsion qui l'habite est en conflit avec son moi, de par son caractère transgressif qui

ferait accéder Frankenstein à un rôle qui ne lui revient pas, que cette pulsion est refoulée et donc se voit refuser la possibilité de la satisfaction. Cependant, Freud poursuit : « Si [les pulsions] réussissent alors [...] à parvenir de haute lutte, par des voies détournées, à une satisfaction directe ou substitutive, ce succès, qui autrement aurait été une possibilité de plaisir, est ressenti par le moi comme déplaisir » (Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, 280-281). C'est alors à cause du discours de Waldman que cette pulsion qui avait été refoulée, ce désir de découvrir les mystères de la vie, refait surface dans la pensée de Frankenstein et le met en conflit avec une partie de lui-même. Cette partie de lui-même qui lui refuse la satisfaction de son désir est ce que Freud appelle le surmoi, c'est-à-dire une autorité qui s'élève à l'intérieur de l'individu et qui donne naissance à la conscience morale et au sentiment de culpabilité (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 66-68). Ainsi, en refaisant surface, le désir refoulé de Frankenstein provoque en lui la présence d'un sentiment de culpabilité, puisque Frankenstein reconnaît la puissance de ce désir qui refuse l'insuccès :

« My internal being was in a state of insurrection and turmoil; I felt that order would thence arise, but I had no power to produce it. [...] There only remained a resolution to return to my ancient studies and to devote myself to a science for which I believed myself to possess a natural talent » (Shelley, édition de 1831, 38-39).

Dominé par sa pulsion, Frankenstein se réveille le lendemain du discours fatidique changé : habité entièrement par son désir, Frankenstein en oublie tout ce qui l'entoure et devient alors un être de désir, un être qui ne vit que pour la pulsion qui l'habite.

Dans l'introduction de son essai sur la littérature gothique, Fred Botting affirme que cette littérature joue souvent sur l'idée de conflit entre la partie raisonnante et les passions de l'être humain : « In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement and sensation transgress social proprieties and moral laws » (Botting, 3). Comme il a été question dans l'introduction générale de ce mémoire, *Frankenstein* est à la fois le premier roman de science-fiction et un roman gothique : Shelley y mentionne de nombreux discours scientifiques et prend même la science comme méthode de création de son monstre, ce qui tient de la science-fiction, tout en travaillant sur l'interaction de ce qui est connu et de ce qui ne l'est pas, mais elle donne aussi beaucoup d'importance à l'ambition tout à fait gothique de manipuler et de

dominer la nature, ainsi qu'à l'idée de la transgression de tout ce qui forme une frontière. Donc, si le roman de Shelley fait à la fois partie de la littérature gothique et de la littérature de science-fiction, il est possible de poursuivre l'idée de Botting et de considérer que, même si Frankenstein s'est retrouvé face à une sortie de secours en décidant de ne plus étudier les sciences qui se penchent sur les mystères de la vie et de la nature, il n'aurait jamais réellement pu être sauvé de la destruction entraînée par sa créature. Comme *Frankenstein* demeure très gothique, il y est question de la domination de l'excès sur la raison et donc, Victor Frankenstein ne peut faire autrement que d'être obsédé par sa passion jusqu'à ce qu'elle se voit satisfaite par son accomplissement dans la création d'un être vivant.

Si les motivations qui se cachent derrière la création du monstre dans *Frankenstein* semblent être scientifiques, dans *Dracula* elles paraissent être une forte envie de transmettre la maladie du vampirisme, comme le souligne Emily Gerard dans un article publié en 1885 : « [...] every person killed by a *nosferatu* becomes likewise a vampire after death, and will continue to suck the blood of other innocent people til the spirit has been exorcised » (Miller, 60). Le vampire est alors un prédateur dont la proie de prédilection est les êtres vivants dont il prend le sang et, par le fait même, permet la transmission de sa maladie. Peu après ses découvertes en bactériologie, Louis Pasteur s'est mis à observer les différentes maladies virulentes s'attaquant aux êtres humains et aux animaux. Comme Stoker écrit son roman à peu près au même moment, il est possible de dire qu'il est au courant des découvertes de Pasteur, ce qui est souligné par Martin Willis dans son essai sur *Dracula* (Willis, 302). Le travail que Pasteur a accompli sur la rage pourrait donc être une source d'inspiration possible pour le roman de Stoker : comme l'animal enragé, le vampire est tourmenté par une forte envie de mordre, mais nous reviendrons sur cette question un peu plus tard. Ainsi, si l'on poursuit dans cet ordre d'idées, le vampire aurait pour motivation sa propre survie et celle de sa maladie. En buvant le sang de ses victimes, le vampire s'assure alors une plus grande chance de survie, puisqu'il leur vole quelque chose qui est nécessaire à la vie et à son maintien. Il devient alors un peu comme un parasite qui vit aux dépens de quelqu'un d'autres, puisqu'il doit prendre le sang de ses victimes afin de conserver un type de vie. En

mordant ses victimes, le vampire assure aussi à sa maladie une grande chance de survie, puisqu'elle n'est transmissible que par la morsure, comme il a été souligné plus tôt avec la citation de Gerard. Ainsi, le vampire crée d'autres êtres comme lui d'abord dans le but d'accroître ses chances de survie et, indirectement, celles de sa maladie en infectant plusieurs personnes.

Cependant, dans « Purity and Danger : *Dracula*, the Urban Gothic, and the Late Degeneracy Crisis », Kathleen L. Spencer soutient que les motivations qui se cachent derrière la création d'autres vampires sont surtout de nature sociale et elles concernent la nécessité de sacrifier certaines personnes pour rétablir l'ordre perdu dans la société, idée qui sera plus longuement développée dans les deux derniers chapitres de ce mémoire. L'idée de Spencer vient alors non pas attribuer des motivations d'ordre social à Dracula lui-même mais plutôt à Stoker : c'est en fait le choix de victimes opéré par l'auteur qui donne au choix de Dracula une allure sociale. Selon Spencer, Lucy est choisie par Dracula pour devenir comme lui à cause de sa réceptivité et c'est parce qu'elle est réceptive aux besoins du vampire que Lucy doit être sacrifiée, afin d'aider au rétablissement de l'ordre social (Spencer, 210). De même, si Mina est victime du vampire, c'est parce qu'elle lui est elle aussi réceptive. Ces deux jeunes femmes doivent alors être sacrifiées pour le bien de la communauté.

Dans son étude du vampirisme, Summers dénote l'étrange relation unissant la fascination pour le sang à l'excitation sexuelle :

« Paul d'Enjoy defines the kiss as 'a bite and a suction,' and a high authority says : 'The impulse to bite is also a part of the tactile element which lies at the origin of kissing'. [...] Under the stress of strong sexual emotion when love is closely knit with pain there is often an overwhelming tendency to bite the partner of the act (...) »
(Summers, 185).

L'étreinte du vampire est alors de nature sexuelle : le vampire séduit d'abord sa victime, l'attire vers lui, puis pose ses lèvres sur son cou pour ensuite la mordre. Comme la morsure du vampire semble être étroitement liée à l'acte sexuel, le choix de ses victimes doit lui aussi avoir à faire avec la sexualité : non seulement choisit-il deux jeunes femmes comme victimes, renforçant ainsi la domination des relations hétérosexuelles

dans le roman de Stoker, mais il choisit deux femmes dont la sexualité n'est pas entièrement contrôlée, comme le suggère la lecture de Mina et de Lucy par Spencer qui souligne qu'elles sont toutes deux vulnérables vu leur éveil sexuel récent et leur manque de protection (Spencer, pour Lucy : 209-210 et pour Mina : 216-217). Spencer croit toutefois que la victime du vampire est plutôt un partenaire consentant. Cependant, si nous observons le langage utilisé par Stoker, il y a de nombreux indices qui soulèvent le contrôle exercé par le vampire sur sa victime :

« Again I awoke in the night, and found Lucy sitting up in bed, still asleep, pointing to the window. I got up quietly, and pulling aside the blind, looked out. (...) Between me and the moonlight flitted a great bat, coming and going in great whirling circles. Once or twice it came quite close, but was, I suppose, frightened at seeing me, and flitted away across the harbour towards the abbey. When I came back from the window Lucy had lain down again, and was sleeping peacefully. She did not stir again all night » (Stoker, 128).

Lucy peut alors sentir la présence du vampire, même lorsqu'elle dort, ce qui peut suggérer deux choses : soit elle a des capacités cérébrales qui sortent de l'ordinaire, ce que le roman ne semble pas suggérer, soit le vampire exerce un certain pouvoir sur elle et peut ainsi faire en sorte qu'elle lui est réceptive même lorsqu'elle dort, afin qu'il puisse l'embrasser quand il le veut.

De la même manière, Mina peut être considérée comme étant réceptive à Dracula à cause de sa différence, qui est soulignée par Van Helsing peu après l'avoir rencontrée : « Ah, that wonderful Madam Mina! She has a man's brain – a brain that a man would have were he much gifted – and a woman's heart. The good God fashioned her for a purpose, believe me, when He made that so good combination » (Stoker, 274). Différente des autres femmes victoriennes de par son intelligence qui lui permet de sortir de la sphère domestique, Mina semble être sensible au charme de Dracula tout comme l'est Lucy. Ceci pourrait vouloir dire que Mina accepte de donner son sang au vampire, comme le soutient Spencer, mais Stoker insinue que le sang n'est pas donné, il est plutôt pris : « [...] strangely enough, I did not want to hinder him. I suppose it is a part of the horrible curse that such is, when his touch is on his victim » (Stoker, 327). Un peu de la même façon, Lucy ne donne pas son sang au vampire, puisqu'il le lui prend quand elle est inconsciente. Il est donc possible d'avancer que Mina et Lucy ne sont pas les

partenaires consentantes du vampire à qui elles sont sensibles, comme l'affirme Spencer, mais plutôt les victimes de cet être qui exerce un certain contrôle sur elles. Toutefois, il est aussi possible de lire l'étreinte du vampire comme étant un désir refoulé des deux jeunes femmes. S'il en est ainsi, une fois cette pulsion satisfaite, elle provoque alors un sentiment de déplaisir chez les deux jeunes femmes, ce que pourraient suggérer les paroles de Mina citées ci-haut, parce qu'elle contrevient aux interdits imposés par le surmoi qui déclenche alors un sentiment de culpabilité chez les victimes du vampire. Cet interdit que le surmoi impose serait alors d'ordre sexuel : comme l'étreinte vampirique se rapproche du baiser, le surmoi l'interdirait puisqu'il contrevient à la fidélité des deux jeunes femmes et à leur pureté. Cependant, cette hypothèse est plus ou moins soutenue par l'histoire elle-même, puisque Lucy n'est jamais mise au courant de la source de son mal et que Mina n'élabore pas plus ses sentiments par rapport à son infection. Stoker laisse alors cette situation dans l'ambiguïté.

Selon Spencer, si Dracula choisit Mina comme victime, c'est surtout à cause des gens qui l'entourent (Spencer, 216-217) : Elle devient la victime parfaite vu son récent éveil sexuel, qui a été provoqué par la lecture du journal de Jonathan dans lequel il décrit entre autres l'excitation qu'il a ressentie devant les trois femmes vampires de Dracula, et à cause des hommes qui lui ont promis protection mais qui l'isolent et la maintiennent dans l'ignorance, croyant ainsi la protéger. Ce serait donc parce qu'elle est mise à l'écart et parce qu'elle se retrouve seule devant sa sexualité que Mina serait choisie par Dracula. Cependant, Stoker présente une interprétation un peu différente quant à la raison pour laquelle Dracula transmet sa maladie à Mina, quand il fait parler le comte pour la première fois depuis son arrivée en Angleterre :

« You would help these men hunt me and frustrate me in designs! You know now, and they know in part already, and will know in full before long, what it is to cross my path. They should have kept their energies for use closer to home. Whilst they played wits against me [...] I was countermining them. And you, their best beloved one, are now to me, flesh of my flesh; blood of my blood; kin of my kin; my bountiful wine-press for a while and shall be later on my companion and my helper» (Stoker, 327-328).

Comme le souligne Stoker, Dracula choisit Mina comme victime non seulement parce que les hommes qui devraient la protéger du vampire ne sont pas présents, mais aussi

pour se venger. C'est donc dans un esprit de vengeance qui a pour but de punir ceux qui le désirent réellement mort que Dracula transmet à Mina sa maladie. Ainsi, ce qui attire le vampire chez ces deux jeunes femmes en particulier n'est pas seulement le fait qu'elles soient facilement accessibles, mais aussi leur vulnérabilité qui est causée par leur éveil sexuel incontrôlé. Toutefois, la transformation de Lucy semble surtout être motivée par l'instinct de survie de Dracula et de sa maladie et elle n'est possible que parce que ceux qui devraient la protéger n'ont aucune idée de la nature du mal dont elle souffre, alors que la transformation de Mina semble plutôt être motivée par un désir de vengeance qui n'est possible que parce que les hommes qui devraient la protéger sont absents et la maintiennent dans l'ignorance, laissant ainsi la porte grande ouverte au vampire.

1.3 La Création du monstre

Comme il a été remarqué plus tôt, le vampirisme est souvent associé à une infection. Ainsi, il semble que Stoker ait été inspiré par la recherche de Pasteur sur les microbes. Cette théorie stipule que, alors que les caractéristiques des substances organiques subissent une altération quand elles sont exposées, des minuscules organismes

« are the causes of the changes; that the germs of these minute living things [...] are omnipresent in the world around us, and are sure to gain access to any exposed organic substance; and, having thus reached it, develop if it prove a favorable *nidus*, and by their growth determine the chemical changes » (Lister, 187).

Alors que les victimes de Dracula sont laissées à elles-mêmes, Mina à cause des hommes qui lui refusent l'accès à leurs aventures et Lucy à cause de l'ignorance des gens qui doivent la protéger, elles deviennent facilement accessibles au vampire et aux microbes qu'il transporte. Elles semblent alors être un nid favorable au développement des microbes : Lucy à cause de sa sexualité non contrôlée, et Mina à cause de son exposition à la sexualité de son mari qui a éveillé la sienne et donc, qui la rend incontrôlée. Dans son étude de la santé dans le roman de Stoker, Saudo souligne que « la femme énergique est regardée avec suspiscion » (Saudo, 409) et que « la pratique largement affaiblissante de la saignée venait soulager la femme d'un tel trop-plein

d'ardeur, et la "purifier", mais elle permettait aussi de la maîtriser en canalisant son sang dans la bonne voie » (Saudo, 410). Ainsi, la femme devient le nid de prédilection des microbes du vampirisme de par son énergie sexuelle trop débordante qui la rend dangereuse aux yeux des gens qui l'entourent. C'est donc cette notion du danger pour la société qui fait d'elle un nid favorable au développement de la maladie du vampirisme. De plus, comme le vampirisme est une forme de saignée parce qu'il enlève le sang des gens qui en sont victimes, il pourrait être lu comme étant un moyen de canaliser le sang de la femme dans la bonne direction et de la rendre plus calme.

C'est à cause des multiples morsures administrées par Dracula que Lucy devient malade avant de se transformer. Au fur et à mesure que le vampire boit de son sang, elle devient de plus en plus faible. Si nous revenons à l'idée lancée plus haut comme quoi l'affaiblissement de la femme par la saignée la rend plus maîtrisable, il est intéressant de voir que Lucy semble d'abord bénéficier de cette « saignée » opérée par Dracula : « The adventure of the night does not seem to have harmed her; on the contrary, it has benefited her, for she looks better this morning than she has done for weeks » (Stoker, 127). Cependant, plus le traitement est appliqué, plus la jeune femme est affaiblie et s'approche de l'article de la mort : « Lucy is ill; that is, she has no special disease, but she looks awful, and is getting worse every day » (Stoker, 145). L'état de Lucy se rapproche de celui provoqué par la saignée qui était accomplie par les médecins traditionnels, comme le souligne Saudo :

« Des exemples pris dans des traités du milieu XIXe siècle montrent des médecins pratiquant jusqu'à 1000 saignées sur des femmes hystériques dans le but de "provoquer chez la malade un état d'anémie", c'est-à-dire d'affaiblir son énergie sexuelle, ou simplement de faire reprendre des saignements interrompus (l'aménorrhée trahissait le détournement de la sexualité de ses fonctions normales). Certaines succombent, mais le remède n'en est pas moins salubre d'après les médecins » (Saudo, 410-411).

Ainsi, l'affaiblissement subit par Lucy pourrait être considéré comme lui étant bénéfique, puisqu'il lui permettrait de voir sa sexualité enfin contrôlée et donc, de rétablir un certain ordre dans la société. Cependant, l'état de Lucy va en déperissant, ce que remarque Arthur, dans la citation ci-haut, alors qu'il demande au Docteur Seward de faire subir un examen médical à sa fiancée. De plus, Van Helsing traite le problème

apparent en lui administrant des transfusions sanguines, puisqu'elle a certainement perdu beaucoup de sang (Stoker, 150). Ces transfusions ne lui font aucun bien, selon Saudo :

« En tentant de remettre la sève féminine dans le droit chemin par ses transfusions, Van Helsing se livre à une canalisation qui n'a rien de "normal" non plus [...]. Van Helsing a fait découvrir à Lucy un avant-goût de l'adultère [en lui donnant le sang de ses trois prétendants, ainsi que le sien] tout en lui infusant une énergie sexuelle nouvelle dans un geste violent qui évoque la prise de pouvoir sur le corps» (Saudo, 411).

Au lieu de sauver Lucy en remplissant ses veines de la substance qui lui a été volée, Van Helsing la fait plutôt retrouver une sexualité incontrôlée, ce qui pourrait faire en sorte que si le vampire revient à plusieurs reprises, c'est pour la « purifier » et canaliser son sang dans la « bonne voie ». Nous pouvons alors supposer que le vampire est surtout attiré par les femmes qui n'ont aucun contrôle ou très peu sur leur sexualité, ce qui fait d'elles un nid favorable au développement de la maladie vampirique parce qu'elles ne sont pas pures. Cependant, comme il a été souligné dans les paragraphes concernant les motivations de Dracula, il est peu probable que le vampire pratique des saignées sur ces deux jeunes femmes dans le but de les purifier. Il semble plutôt le faire pour lui-même, et non pas selon un élan bienfaiteur. De plus, comme nous le verrons dans mon dernier chapitre, une fois la transformation complétée, au lieu de devenir une jeune femme pure et chaste, Lucy perd entièrement le contrôle de son appétit sexuel.

En regardant plus attentivement le mode de transmission du vampirisme, il devient évident que le vampire est le porteur de cette maladie. L'environnement duquel il provient qui est poussiéreux, vieux et impur (Stoker, 290) favorise le développement et la propagation de maladies, de même que le corps de Dracula lui-même qui reflète cet environnement : « As the Count leaned over me and his hands touched me, I could not repress a shudder. It may have been that his breath was rank, but a horrible feeling of nausea came over me, which, do what I would, I could not conceal » (Stoker, 48). Selon Willis, pour composer son roman, Stoker aurait non seulement utilisé la théorie des microbes de Pasteur pour créer une représentation assez complète de la maladie du vampire, mais aussi d'anciennes théories sur la maladie : « From the outset, *Dracula* draws considerably on miasmatic conceptions of infection » (Willis, 311). La théorie des

miasmes, telle que décrite par Willis, affirme que les maladies proviennent de l'environnement duquel les gens sont issus (Willis, 306). Ainsi, la maison que Dracula se crée dans Carfax Abbey serait la représentation du nid d'infection, là où les microbes vivent et se développent avant d'être propagés par leur porteur. Comme le souligne Willis, la théorie des miasmes est présente dans *Dracula* non seulement dans l'utilisation de termes tel « miasma » (Stoker, 290), mais aussi dans la description des particules et de la brume qui précèdent l'étreinte du vampire et la transmission de ses microbes (Stoker, 297). Ces particules et cette brume font référence à la théorie des miasmes, qui précède la théorie de Pasteur sur la propagation des maladies, parce qu'elles symbolisent à la fois l'environnement dans lequel les microbes se développent et l'approche du vampire qui est porteur de ceux-ci. En ajoutant d'anciennes théories portant sur la maladie à la nouvelle théorie de Pasteur, Stoker fait du vampirisme quelque chose qui n'est ni jeune ni vieux, mais entre la tradition et la nouveauté, tout comme son vampire est à la fois une représentation de la tradition de par son rang social et de la nouveauté de par son apparente jeunesse.

Après l'échec des transfusions sanguines, Van Helsing comprend que Lucy n'a pas perdu son sang dans des circonstances naturelles et qu'elle a plutôt été « bitten by the vampire when she was in a trance, sleep-walking [...] » (Stoker, 239). Van Helsing annonce son diagnostic alors que Lucy est déjà transformée et a déjà commencé à prendre du sang, un peu comme si le désir de mordre de Dracula lui avait été transmis en même temps que sa maladie. Au cours de sa recherche sur la rage, Pasteur a rencontré de nombreuses personnes infectées par cette maladie. Une lecture comparative du cas de Lucy et de celui de Louise Pelletier expliqué par Pasteur serait intéressante ici, puisque les deux cas ont de nombreux points communs. Louise Pelletier, dix ans, est mordue derrière la tête par un chien enragé. Plusieurs jours après l'attaque, ses parents l'amènent voir Pasteur pour qu'il lui applique son nouveau traitement contre la rage. Après quelques jours, elle semble reprendre des forces quand « les premiers symptômes de l'hydrophobie se manifestèrent. [...] Des spasmes d'étouffement étreignaient sa parole. On aurait cru entendre les restes de sanglots qui suivent les grandes colères d'enfant » (Pasteur, 680). Un peu de la même façon, Lucy est très jeune quand Dracula boit pour la

première fois de son sang et, comme le souligne Mina, a des réactions enfantines suite à l'étreinte du vampire (Stoker, 126). De plus, elle n'est pas seulement mordue par Dracula mais aussi par un étrange oiseau (Stoker, 129), une chauve-souris (Stoker, 145) et un loup (Stoker, 179-180). Fait intéressant, dans sa recherche sur la rage, Pasteur a découvert que ces deux derniers animaux sont souvent porteurs de la maladie. Les symptômes de Lucy ressemblent étrangement à ceux de la rage décrits par Pasteur : « [...] un violent mal de tête, des spasmes de la gorge, des yeux hagards, des pupilles dilatées, de vives douleurs ou de simples démangeaisons au siège de la morsure. Contrairement à un préjugé répandu, il est très rare que le malade morde les personnes qui sont auprès de lui » (Pasteur, 674). La dernière phrase énoncée par Pasteur donne un indice de la peur que peut représenter Dracula : à l'époque où Pasteur fait ces découvertes, il y avait une croyance populaire concernant l'être humain enragé et son envie de mordre ceux qui ne sont pas infectés par la rage, croyance qui aurait pu inspirer le *Dracula* de Stoker et, possiblement, d'autres histoires de vampire.

Quand Lucy reçoit un premier traitement contre l'étrange maladie qui l'affaiblit, c'est seulement une trentaine de jours plus tard, soit le sept septembre. La première transfusion sanguine semble fonctionner, vu que Lucy « looked a different being from what she had been before the operation » (Stoker, 160). Cependant, d'autres transfusions seront requises parce qu'elle subit plusieurs rechutes. Ses derniers moments sont troublés par un changement de personnalité :

« Her breathing became stertorous, the mouth opened, and the pale gums drawn back, made the teeth look longer and sharper than ever. In a sort of sleep-walking, vague, unconscious way she opened her eyes, which were now dull and hard at once, and said in a soft voluptuous voice, such as I had never heard from her lips (....) » (Stoker, 197).

De même, Louise Pelletier semble se transformer sous le regard de ses proches :

« À certains moments, elle ne reconnaissait plus son père, elle le prenait pour un étranger; puis, brusquement, s'apercevant de sa méprise, elle éclatait en excuses et en tendresse » (Pasteur, 680).

Les deux jeunes femmes souffrent donc d'étranges rêves qui semblent réels ainsi que d'une difficulté à respirer, et réagissent d'une drôle de façon envers les gens qu'elles

connaissent. Ainsi, en regardant de plus près les deux cas, il est possible de déterminer quelques points communs : le porteur est semblable, la méthode de transmission aussi, ainsi que plusieurs des symptômes. Toutefois, alors que la narration de Pasteur raconte l'histoire d'un cas réel concernant des êtres naturels, celle de Stoker raconte l'histoire d'un être surnaturel, c'est-à-dire d'un être ne pouvant exister dans la réalité, et c'est pour cette raison que Lucy revient à un certain type de vie après la mort pour transmettre sa maladie, tandis que Louise meurt et ne revient jamais pour propager sa rage.

Le cas de Mina présente une transformation très différente de celle de Lucy. Si les symptômes de Mina diffèrent de ceux de son amie, c'est probablement parce que la première a été infectée d'une autre façon :

« He placed his reeking lips upon my throat! [...] [H]e pulled open his shirt, and with his long sharp nails opened a vein in his breast. When the blood began to spurt out, he took my hands in one of his, holding them tight, and with the other seized my neck and pressed my mouth to the wound, so that I must either suffocate or swallow some of the – » (Stoker, 328).

Non seulement est-ce que Dracula boit du sang de Mina, ce qui infecte cette dernière, mais il lui fait aussi boire de son propre sang, ce qui semble créer un lien psychique entre les deux : comme le mentionne Dracula, quand il l'appellera, elle viendra à lui parce qu'elle a bu de son sang (Stoker, 328). En mordant dans une des veines de Mina pour lui prendre de son sang, Dracula lui transmet sa maladie en l'implantant directement dans sa circulation sanguine comme il l'a fait pour Lucy, ce qui correspond exactement à la découverte de Pasteur concernant la méthode de transmission de la rage. Toutefois, en forçant Mina à boire de son propre sang, Dracula renforce le contrôle qu'il exerce sur elle alors qu'elle est inconsciente et se donne plus de pouvoir sur son esprit : non seulement lui donnera-t-elle son sang alors qu'elle est en transe, s'il le lui prend, mais elle sera aussi sensible à son appel. La transformation de Mina prend un mois. Comme Lucy, elle a été mordue à de nombreuses reprises. Cependant, contrairement à son amie, Mina ne souffre pas longtemps de sa perte de sang parce que le vampire n'en a bu que deux ou trois fois (Stoker, 297-298, 322), alors qu'il a pris celui de Lucy environ huit fois à cause des quatre transfusions sanguines qu'elle a reçues.

Mina n'accomplit jamais sa transformation d'être humain à *undead*. Stoker suggère que cette transformation ne se complète que par la mort et, comme le souligne Van Helsing alors que Lucy se meurt : « [i]t will be much difference, mark me, whether she dies conscious or in her sleep » (Stoker, 197). Cette différence indiquée par Van Helsing a rapport au contrôle exercé par le vampire sur sa victime : comme le vampire prend généralement le sang de sa victime quand elle est en transe (Wright cité par Škal, 17), si celle-ci meurt alors qu'elle est inconsciente, elle est à ce moment sous le contrôle du vampire. En mourant alors qu'elle est sous son contrôle, la victime voit la transformation entamée par la maladie qu'elle a contractée se compléter grâce au fait que le vampire la contrôle. Vu que Dracula est tué avant que la transformation de Mina ne soit complétée, sa mort marque la fin de la maladie de Mina. La guérison de cette jeune femme peut aussi faire référence aux différents cas de guérison spontanée observés par Pasteur au cours de ses recherches sur les maladies virulentes. Elle peut aussi représenter le retour de l'ordre par la disparition de ce qui n'aurait pas dû exister dans le monde des vivants. Comme Dracula est un être surnaturel, sa présence dans le monde des personnages de Stoker ne respecte pas les limites qui séparent la vie de la mort, le naturel du surnaturel, le possible de l'impossible. Avec sa mort, les limites sont de nouveau stables et la guérison spontanée de Mina est alors seulement possible à cause de ce retour à la normalité.

Si dans *Dracula* la méthode utilisée pour créer un nouveau type d'être est à la fois normale et anormale, normale parce qu'elle vient d'une maladie qui transforme l'être humain mais surnaturelle parce que cette maladie est propagée par un être étrange qui transforme le naturel en ce qui ne l'est pas, dans *Frankenstein*, le processus semble être tout à fait naturel. À partir du moment où Victor Frankenstein décide de poursuivre son vieux rêve de découvrir les mystères de la vie, il commence ses recherches dans la cause de la génération de la vie par l'étude des sciences naturelles. Dans son étude sur *Frankenstein*, Sharon Ruston remarque que « *Frankenstein* was composed during a time when radical scientists asserted the dangerous and threatening possibility that life and death could be less distinct than had been thought previously [...] » (Ruston, 97). Comme ces scientifiques aux idées radicales, Frankenstein croit que la vie et la mort

sont étroitement reliés et que, afin de comprendre la vie, il nous faut aussi comprendre la mort (Shelley, 79). C'est donc en menant sa recherche sur ces deux fronts que Frankenstein réussit à trouver ce qui génère la vie et, même, comment la générer lui-même. Cependant, afin de réussir son animation de la matière morte, Frankenstein doit d'abord être convaincu que la vie et la mort ne sont pas deux états séparés, ce que ce dernier affirme quand il dit : « Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world » (Shelley, 81-82). Frankenstein soutient alors que cette idée de séparation entre la vie et la mort n'est qu'une chimère qui ne fait que cacher la vérité aux êtres humains. Comme Prométhée, Frankenstein tente de donner à l'humanité la connaissance qui leur a été refusée (Grimal, 397). Ainsi, il est plausible que le sous-titre de *Frankenstein*, « or the Modern Prometheus », fasse référence à ce désir de ramener ses comparses à la lumière, un peu comme Prométhée qui redonne le feu aux mortels après que Zeus le leur ait enlevé. De plus, Frankenstein parle de son désir d'abolir les maladies pour sauver l'humanité de tout type de morts sauf celles violentes, un désir qui ferait de lui le bienfaiteur de l'humanité, un peu comme les gestes posés par Prométhée auraient fait de lui le bienfaiteur des mortels. Malheureusement, à la place de sauver l'humanité, Frankenstein lâche une force destructrice de la même manière que Prométhée qui, en aidant les mortels, les a exposés à la colère et à la vengeance de Zeus menées à terme par Pandore (Grimal, 397).

Frankenstein débute alors son expérimentation sur les causes de la génération de la vie parce qu'il est poussé par un désir scientifique d'aller là où personne ne s'est encore aventuré, ainsi que par un désir bienfaiteur de rendre meilleure la vie des gens. Toutefois, une difficulté se présente quand Frankenstein tente de redonner vie à ce qui l'a perdu : « Although I possessed the capacity of bestowing animation, yet to prepare a frame for the reception of it, with all its intricacies of fibres, muscles, and veins, still remained a work of inconceivable difficulty and labour » (Shelley, 81). Il s'agit alors d'une réelle création, puisque Frankenstein se décide à produire un corps pour ensuite le réanimer, ce qui diffère beaucoup de *Dracula* où il s'agit plutôt d'une transformation d'un corps déjà existant que d'une animation d'un corps recomposé. Dans leur analyse de *Frankenstein*, Theodora Goss et John Paul Riquelme soutiennent que Frankenstein

transgresse non seulement les limites qui séparent la vie de la mort, mais il « also attempts to move beyond the limitations of being male, but he does so by eliminating the female role » (Goss et Riquelme, 444). Beaucoup de lectures féministes ont été réalisées sur ce sujet mais, puisque le rêve de Frankenstein de donner vie à un être ne vient pas seulement d'un désir de trouver une nouvelle façon de réanimer de la matière morte mais aussi d'une forte envie de découvrir les mystères de la vie afin de la rendre meilleure, il serait possible d'affirmer qu'il n'élimine le rôle féminin dans la procréation que pour être considéré comme étant la seule personne à avoir découvert ce mystère. D'ailleurs, dans sa seconde édition, Shelley lui fait confirmer cette envie lorsqu'il réagit au discours de Waldman : «[...] *I will pioneer a new way, explore unknown powers and unfold to the world the deepest mysteries of creation*» (Shelley, édition de 1831, 38, mes italiques). Comme Frankenstein applique sa méthode sans l'aide féminine, il transgresse en effet son rôle dans la procréation mais il ne revendique pas le rôle de la femme dans cet acte. Au lieu de devenir une mère pour cet être, Frankenstein n'est que son géniteur : « The attempt by Victor's "masculine" science to appropriate the quintessentially feminine act of childbirth must eventually fail because he never thinks about what he will do with his creation once it is alive » (Jansson, X).

Si beaucoup de critiques ont vu dans l'expérience de Frankenstein une façon d'éliminer l'intervention féminine dans la procréation, Shelley n'affirme pas ni ne donne d'indices directs qu'il s'agit du désir de Frankenstein. Quand Shelley expose les motivations de Frankenstein, elles concernent un désir de devenir un dieu et non une mère pour l'être créé : « A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me: No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve their's » (Shelley, 82). Non seulement est-ce que Frankenstein élimine le rôle de la mère dans sa création d'un être, mais il élimine aussi le rôle du père pour ne conserver que le rôle du créateur. Ainsi, il est entraîné par le besoin de se surpasser lui-même, de surpasser sa nature d'être mortel et de devenir comme un dieu pour sa créature.

En réanimant des morceaux de cadavres, Frankenstein transgresse une limite qui est beaucoup plus importante que celle du genre, il tente de devenir un dieu : « To restore a person from a temporary suspension of vital action, is within the province of the physician : but to restore life, after it has entirely vanished, is an act of Omnipotence, and belongs only to HIM who gave it » (Ruston, 110). La tentative de Frankenstein d'atteindre un état presque divin est provoquée par son désir de contrôler la nature. En essayant d'abolir la mort due aux maladies de l'expérience humaine, Frankenstein tente alors de soumettre la nature au pouvoir humain, afin de permettre à l'humanité de la comprendre entièrement. La conclusion à laquelle Frankenstein arrive après avoir été témoin du pouvoir destructeur de la nature, dans l'édition de 1831, comme quoi rien ne pourrait être ou ne serait jamais connu (Shelley, édition de 1831, 33), semble mettre de l'avant le contrôle-total que la nature opère sur la vie et la mort, ainsi que le silence avec lequel elle passe à l'action. En essayant de prendre la place de la divinité, Frankenstein doit être puni parce qu'il tente de dévoiler ce que la nature garde caché si jalousement, comme cela a été le cas pour Prométhée, et la punition que le personnage de Shelley se verra donner est nulle autre que sa propre création (Shelley, 81).

Si la méthode utilisée par Frankenstein semble, au premier abord, être naturelle, il devient bientôt évident qu'elle est en fait surnaturelle : à la place d'animer un être qui n'a jamais encore existé, Frankenstein réanime quelque chose qui a déjà vécu sous une autre forme. La méthode d'animation n'est jamais nommée dans *Frankenstein* mais, dans son introduction datant de 1831, Shelley indique que cette technique pourrait avoir un lien avec les expériences de Luigi Galvani sur l'électricité animale : « Perhaps a corpse could be re-animated; galvanism had given token of such things [...] » (Shelley, introduction, 4). Elle donne aussi la connaissance de ces expériences à son personnage principal (Shelley, édition de 1831, 33). Il est alors possible d'affirmer que Frankenstein donne vie à son corps inanimé en utilisant un peu du galvanisme. C'est par le biais d'expériences que Galvani découvre que « under the influence of distant electrical discharges, violent muscle contractions are noted if the lumbar nerves of the animal are touched with metal instruments » (Aldini, introduction, X). Galvani attribue la présence de ces contractions à un fluide nerveux qu'il appelle l'électricité animale, ce qui l'amène

à conclure que les animaux sont capables de conduire l'électricité. Ses recherches ont mené à celles de son neveu, Giovanni Aldini :

« [...] with the application of electric shocks their eyes rolled, they sat up, clenched their fists and even seemed to be attempting to stand. These experiments fed into the contemporary idea that the “vital principle” was closely related to, if not synonymus with, electricity and it was demonstrably evident in the dead body for hours after death» (Ruston, 114).

Inspirée par les expériences de Galvani et les résultats d'Aldini, Shelley pourrait donc avoir basé la création de son monstre sur l'hypothèse nommant l'électricité comme courant de vie. Cette hypothèse n'est pas seulement indiquée dans l'introduction de *Frankenstein* et dans le roman lui-même, les différents films qui ont été faits sur l'expérience de Frankenstein suggèrent la même chose, alors qu'ils présentent ce personnage profitant d'un orage électrique pour animer sa création. Ces représentations surgissent donc de la croyance comme quoi l'étincelle qui donne la vie peut être retrouvée dans ou donnée par l'électricité.

1.4 La Nature de la créature

Les deux romans représentent donc la création d'un monstre. Il s'agit en effet d'une création parce que les êtres qui sont générés n'ont jamais encore existé sous cette forme, et ils sont des monstres parce qu'ils ne sont pas naturels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas des êtres vivants ni ne sont des êtres normaux à cause de leurs pouvoirs ou de leurs forces qui sortent de l'ordinaire. De plus, ils ne respectent pas l'ordre naturel de la vie : le monstre de Frankenstein est composé de morceaux de cadavres et devrait donc être mort sauf qu'il se promène dans le monde des vivants, alors que Dracula et ses créatures sont morts mais habitent eux aussi le monde des vivants. En fait, ces monstres jouent avec une peur très commune à une époque où la médecine n'est pas tout à fait en mesure de bien cerner les différences entre la vie et la mort, comme le remarquent plusieurs chercheurs, dont Elizabeth Miller : « Several explanations have since been forthcoming to account for these strange cases. One of the most widespread is premature burial, a practice that resulted from failure to recognize signs of true death » (Miller, 16). Stoker mentionne justement cette peur alors qu'Arthur voit le corps de Lucy pour la

dernière fois avant son enterrement : « Jack, is she really dead? » (Stoker, 206). De même, *Frankenstein* joue avec cette peur en faisant de la création de Frankenstein un corps composé de plusieurs morceaux de cadavres différents.

Comme les deux romans utilisent la peur de l'enterrement prématuré, il devient important de différencier la mort absolue de la mort apparente, ce que tente de faire James Curry à l'époque où Shelley écrit son roman : « The important difference between the two states is this, -- that in *absolute* death, the Vital Principle is completely extinguished, whilst in *apparent* death, it only lies dormant, and may again be roused into action [...] » (Ruston, 107). Lucy pourrait alors correspondre à l'idée que Curry se fait de la mort apparente puisqu'elle revient dans le monde des vivants peu après sa mort pour poursuivre un certain type de vie après la mort, alors que la création de Frankenstein revient à la vie seulement grâce à une réanimation complexe, possiblement inspirée des expériences de Galvani et d'Aldini, qui comprend la composition d'un corps à partir de morceaux de cadavres dont le principe vital a été complètement éteint. Toutefois, il s'agit bien sûr d'une idée tirée par les cheveux, puisque les deux types de monstres décrits par Stoker et Shelley n'ont pas été enterrés prématurément mais ont été construits grâce à une peur contemporaine et la grande imagination de leur auteur.

Dans les deux cas, le côté surnaturel de l'être créé est confirmé par les réactions des personnages qui le rencontre. Dans *Frankenstein*, c'est le créateur lui-même qui nomme sa création surnaturelle et anormale : « [...] I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created » (Shelley, 85-86). Ce monstre devient plus tard un démon aux yeux de son créateur mais il est toujours un étranger pour les gens normaux qui le rencontrent. Cet être qui n'est pas humain maintient tout de même une certaine part d'humanité puisqu'il n'est jamais considéré comme un objet. Dans *Dracula*, c'est en fait le contraire, comme nous pouvons le constater pendant le récit du résultat final de la transformation de Lucy : « When Lucy – I call the thing that was before us Lucy because it bore her shape [...] » (Stoker, 249). Maintenant un vampire, Lucy est déshumanisée alors qu'elle s'apparente de plus en plus à l'animal dans sa gestuelle. Ainsi, dans le roman de Stoker, le caractère surnaturel de l'être transformé est annoncé par les témoins

de ses gestes et non par son créateur, puisque ce dernier est semblable à celui qu'il a recréé et ne voit rien d'anormal dans cette transformation. Même si dans *Frankenstein* le monstre conserve une part minime d'humanité dans les yeux de son créateur et des gens qu'il rencontre, il est impossible d'affirmer qu'il s'agit d'un être humain. Dans les deux romans, les êtres qui sont créés ne sont effectivement pas humains : le monstre de Frankenstein est réellement un monstre tant au niveau de l'apparence qu'au niveau de l'esprit une fois qu'il décide de se venger, et la même idée se retrouve chez les créations de Dracula. À cause de leur anormalité, ces êtres sont exilés de la communauté humaine et, à cause de ceci, ne sont pas tenus de respecter les lois et interdictions de cette collectivité. Ainsi, parce qu'ils ne font pas partie de la société et qu'il ne respectent pas les lois de celle-ci, les êtres créés par Frankenstein et Dracula ne peuvent pas être définis comme étant humains.

1.5 Conclusion

Finalement, *Dracula* et *Frankenstein* narrent l'histoire de la production d'un monstre qui propagera douleur et souffrance dans la société à cause de son caractère surnaturel. Si dans *Frankenstein* la science est utilisée pour expliquer comment Frankenstein crée son monstre, l'idée de l'infection exposée par Van Helsing démontre comment le vampirisme se propage dans *Dracula*. Les deux romans offrent une méthode qui semble naturelle, mais si on l'observe de plus près, l'on se rend compte qu'elle s'avère surnaturelle parce qu'impossible si l'on se fie à notre réalité, à la science et aux connaissances qui nous ont été transmises. Le fantastique des deux romans ne se termine pas là : en plus de présenter une méthode s'avérant surnaturelle pour créer de nouveaux types d'êtres, les deux romans présentent une hypothèse centrale quant aux caractéristiques physiques et morales de l'être créé. L'intériorité et l'extériorité du monstre semblent se refléter mutuellement, une tendance qui implique que la monstruosité doit être à la fois physique et morale ou il ne s'agit pas de monstruosité.

Chapitre 2

Corps transgressifs

2.1 Introduction

Un proverbe dit que les apparences sont parfois trompeuses. Il ne faudrait donc pas se fier à l'aspect physique pour se faire une idée d'une personne. Bram Stoker et Mary Shelley, dans leur roman respectif, semblent affirmer que le contraire est plutôt vrai. Chacun des monstres présente à la fois des signes de laideur physique, plus marqués chez le monstre de Frankenstein, et des signes d'amoralité, toutefois plus soulignés chez les vampires que chez le monstre de Shelley. Cependant, s'il semble que l'apparence physique et que la morale du personnage se reflètent mutuellement, les deux romans poussent la réflexion plus loin : le corps et l'esprit présentent des signes de corruption mais elle n'est pas toujours apparente dans les deux en même temps. D'abord, avant de se lancer dans l'analyse du physique du monstre de Frankenstein et des vampires, je ferai un retour sur la question de la nature de ces monstres, en me référant aux deux romans. Puis, il sera question des réactions des autres personnages qui correspondent à la norme face à ceux qui s'en dégagent.

2.2 La Nature ambiguë du monstre

Premièrement, dans *Frankenstein*, comme nous l'avons vu précédemment, Mary Shelley raconte la création d'un être vivant orchestrée par Victor Frankenstein, un jeune étudiant de la science. Obsédé par son désir de découvrir ce qui fait en sorte qu'un être soit animé, Frankenstein décide de créer un corps à qui il tentera de donner vie. Ce corps, il le crée à partir de matériaux déjà existants : « I collected bones from charnel houses; and disturbed with profane fingers the tremendous secrets of the human frame. [...] The dissecting room and the slaughter-house furnished many of my materials [...] » (Shelley, 82). C'est donc à partir de la matière morte, de morceaux de cadavres, que Frankenstein réussit à créer le corps qui sera infusé de vie. Un peu comme Prométhée qui façonne les premiers hommes à partir de la glaise (Grimal, 397), selon le mythe du Prométhée créateur, ou comme Dieu qui crée Ève à partir d'une côte d'Adam,

Frankenstein a besoin d'un point de départ pour faire ce corps qu'il animera. Cependant, alors que Prométhée et Dieu sont des divinités, Frankenstein n'est qu'un être humain, et c'est donc à partir de matière recyclée volée et suite à des expériences violant ce qui demeure normalement caché du corps humain qu'il réussit à créer une enveloppe corporelle. Une fois son contenant achevé, Frankenstein peut maintenant l'animer de vie :

« With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay my feet. [...] [B]y the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs ». (Shelley, 84-85).

Sharon Ruston, dans son étude de *Frankenstein*, résume bien le paradoxe que représente la créature : « The creation of the creature itself is a merging of these two apparently distinct conditions; he is alive despite being made of dead bodies » (Ruston, 103). Le monstre est alors mort de par la composition de son corps, mais vivant de par son animation. Il serait alors possible de le qualifier de mort-vivant, c'est-à-dire de mort qui revient à la vie. Ceci est une transgression en soi, puisque la mort et la vie devraient être deux états différents et ne devraient donc pas se côtoyer ainsi. Cependant, comme le souligne Ruston, Shelley écrit *Frankenstein* à une époque où les débats sur la supposée séparation entre mort et vie pullulent, et donc remettent en question la frontière qui sépare l'animé de l'inanimé. Plusieurs ont aussi souligné la mort récente d'un des enfants de Shelley (sa fille est morte en 1815) comme source d'inspiration pour l'histoire de Frankenstein, citant surtout un rêve de l'auteur qu'elle note dans son journal : « Dreamt that my little baby came to life again; that it had only been cold, and that we rubbed it before the fire, and it lived. Awake and find no baby » (Jansson, VIII). Ainsi, Shelley est une femme de son époque et son rêve sur la résurrection de sa fille vient démontrer que, selon elle, l'inanimé et l'animé ne sont pas aussi éloignés qu'on le croit.

Ruston dénote une seconde transgression que soulève le corps du monstre de Frankenstein : « He also transgresses the limits of the individual body by being made up of many bodies, both animal and human [...] » (Ruston, 103). Ainsi, d'être composé de

plusieurs corps de natures différentes fait du monstre de Frankenstein un hybride : il est alors en même temps mort, vivant, humain et animal. Son corps est donc fait de tout et de rien, puisqu'il est composé de différentes parties qui proviennent de multiples sources à caractère opposé ou qui sont apparentées de loin, et cette composition fait de lui un être jamais vu auparavant. Il est alors à la fois nouveau et ancien, connu et inconnu. Le corps du monstre de Frankenstein appartient à ce qui devrait demeurer caché à la conscience humaine parce qu'il comporte en lui-même plusieurs transgressions qui viennent contredire les lois de la nature sur lesquelles l'humanité se base, soit que la vie est suivie de la mort et que l'on ne peut être à la fois mort et vivant. Le monstre de Frankenstein est alors un être qui ne correspond en rien à la normalité. Ce corps sort de sa cachette et se promène dans le monde des gens dits normaux en leur présentant ce qu'ils n'auraient jamais dû voir, c'est-à-dire les limites qui se doivent d'être respectées pour que le monde ait du sens. Il correspond donc à ce que Freud appelle l'*unheimlich* :

« [...] ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement. [...] [L]'étrangement inquiétant serait alors quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti » (Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, 99).

L'étrangement inquiétant de Freud est en réalité une hypothèse qu'il considère universelle mais qui se manifeste à divers degrés chez chaque individu (Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, 31). Ainsi, peu importe de quelle société nous sommes issus, le fait d'être en contact avec un élément dont on avait refoulé l'existence et qui apparaît désormais à notre conscience provoquerait en nous le sentiment d'inquiétante étrangeté. Comme nous le verrons plus en détails dans le prochain chapitre, le monstre de Frankenstein représente l'irreprésentable selon Freud, soit notre propre mort, et c'est parce que Frankenstein se retrouve face à cet irreprésentable qu'il ressent le sentiment d'inquiétante étrangeté (Freud, *Essais*, 257-258).

Il est évident que l'hybridité du monstre de Frankenstein lui cause certains problèmes d'ordre identitaire, surtout parce qu'il est un être doté de raison et est donc plus porté sur la réflexion qu'un personnage comme Dracula, qui est plus instinctif. Il est

donc naturel pour lui de se questionner et de chercher à comprendre qui il est. Afin de mieux saisir ce qu'il est, le monstre se met à se comparer aux êtres qui l'entourent :

« And what was I? Of my creation and creator I was absolutely ignorant; but I knew that I possessed no money, no friends, no kind of property. I was, besides, endowed with a figure hideously deformed and loathsome; I was not even of the same nature as man. I was more agile than they, and could subsist upon coarser diet; I bore the extremes of heat and cold with less injury to my frame; my stature far exceeded their's. When I looked around, I saw and heard of none like me » (Shelley, 145).

Il arrive alors à la conclusion qu'il n'est pas humain, puisqu'il est plus fort et plus endurant qu'eux. Ainsi, non seulement est-ce que son apparence physique qui est à la frontière de la mort et de la vie et à l'extrémité de l'animal et de l'humain transgresse les limites de l'acceptable mais, de plus, le monstre de Frankenstein se retrouve aussi surhumain, de par sa force, son endurance et son agilité. Le corps de ce monstre représente alors une multitude de transgressions et c'est pourquoi les réactions des gens correspondant à la norme qui se retrouvent face à lui sont extrêmes.

Le *Dracula* de Stoker présente lui aussi des corps qui transgressent plusieurs frontières. Il faut d'abord se rappeler que le roman de Stoker raconte l'histoire d'une communauté se retrouvant face à un être surnaturel, à la limite surhumain entre autres parce que « he has the strength of many in his hand » (Stoker, 278), qui menace de propager sa maladie à certains membres de cette communauté. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Dracula transmet sa maladie alors même qu'il se nourrit du sang de sa victime. Un peu comme l'animal enragé, le vampire mord, et donne à l'être infecté ce même désir de mordre à son tour. Ainsi, comme Stoker le suggère, si le vampirisme est contagieux, il est normal que la transformation de l'infecté suive le cheminement habituel d'une maladie grave et mortelle. La victime est d'abord en santé, comme le prouve le récit de Stoker sur la vie de Lucy avant l'arrivée de Dracula à Whitby : « Lucy is more excitable than ever, but is otherwise well » (Stoker, 106). Puis, elle dépérit à un point où elle en est à l'article de la mort : « There on the bed seemingly in a swoon, lay poor Lucy, more horribly white and wan-looking than ever. Even the lips were white, and the gums seemed to have shrunk back from the teeth, as we sometimes see in a corpse after a prolonged illness » (Stoker, 163). Enfin, elle meurt

mais, au lieu de se terminer après la mort, la transformation provoquée par la maladie se poursuit une fois le corps éteint, comme le souligne Van Helsing :

« When [the Un-Dead] become such, there comes with the change the curse of immortality; they cannot die, but must go on age after age adding new victims and multiplying the evils of the world; for all that die from the preying of the Un-Dead become themselves Un-Dead, and prey on their kind » (Stoker, 252-253).

Le mot « undead » est important, puisqu'il donne la nature du vampire aux lecteurs : parce que son préfixe « un » signifie « le contraire de », le vampire n'est donc pas mort. Toutefois, comme nous pouvons le voir dans le roman de Stoker, Lucy meurt avant de se transformer en vampire. Ainsi, cet être n'est pas un mort-vivant, mais quelqu'un qui poursuit un type de vie durant la mort : « En nommant son vampire "the undead", Stoker a créé un être qui ne revient pas à la vie, mais continue à exister dans la sphère de la mort » (Saudo, 404). Dracula et ses vampires et le monstre de Frankenstein ont donc ceci en commun : ils sont tous morts mais aussi vivants. Il y a cependant une grande différence entre les vampires de Stoker et le monstre de Shelley. Si les premiers poursuivent un type de vie dans la mort, ils sont toutefois principalement morts, alors que le second a été réanimé après avoir été reconstruit, grâce à des morceaux de cadavres, par un jeune scientifique, ce qui fait de lui un être principalement vivant.

Les vampires, comme le monstre de Frankenstein, véhiculent eux aussi des transgressions. En étant morts mais d'une certaine manière vivants parce qu'animés, les vampires de Stoker présentent alors au monde des survivants un visage qui transgresse les limites séparant la vie de la mort. De plus, non seulement sont-ils *undead*, ils s'apparentent de plus en plus à l'animal et de moins en moins à l'humain : par exemple, en devenant vampire, Lucy agit de façon instinctive et laisse de côté son raisonnement (par exemple voir Stoker, 249 : « growling over [a child] as a dog growls over a bone »). Or, comme la raison est considérée comme étant propre à l'être humain, l'animal raisonnable, et que l'instinct appartient à l'humain et à l'animal, le fait de seulement puiser dans l'instinct suggère une certaine régression, comme si le vampire perdait sa faculté de raisonnement pour ne devenir qu'un être instinctif, poussé par ses pulsions. Nous reviendrons toutefois plus en détails sur cette question dans le dernier chapitre.

Ainsi, le vampire, en étant mort mais animé, plus animal dans ses réactions qu'humain, mais plus humain dans son apparence qu'animal, est, comme le monstre de Frankenstein, une représentation « vivante » de plusieurs limites non respectées. Ces deux êtres transgressifs sont donc abominables parce qu'anormaux : « An "abomination" is a border entity, existing at the interstices of oppositional categories [...]. To be Undead, to be simultaneously human and animal, [...] is to explode crucial binarisms that lie at the foundations of human identity » (Hurley, 25). Comme l'affirme Kelly Hurley dans son étude du corps dans la littérature gothique de la fin du dix-neuvième siècle, le corps qui se retrouve aux limites de ce qui est humain devient alors inquiétant pour ceux qui se considèrent entièrement humains. Il est différent de nous parce qu'il ne respecte pas les lois de la nature en étant un cadavre réanimé ou un voleur d'énergie vitale qui poursuit sa vie dans la sphère de la mort. Toutefois, comme il sera plus longuement question dans mon troisième chapitre, cet autre ne l'est pas autant qu'on le croit : il est aussi un double, alors que le monstre correspond à l'esprit de Frankenstein ou à un dédoublement de l'humain qui se transforme en vampire. En étant le double d'un personnage humain, il lui ressemble donc. Hurley avance qu'à la fin du dix-neuvième siècle l'émergence de différentes théories scientifiques fait en sorte que les éléments qui auparavant définissaient l'humanité ont perdu leur stabilité et provoqué, de ce fait, un sentiment de déséquilibre chez l'humain lui-même (Hurley, 3). Le corps humain est alors représenté, selon Hurley, comme étant changeant et continuellement en danger de devenir autre (Hurley, 3-4). Ainsi, si l'on considère ces hypothèses, les vampires de Stoker représentent la possibilité du corps humain de devenir autre parce qu'ils accèdent à leur nouvelle nature suite à une transformation. Ils sont alors d'abord humains, puis deviennent autres.

Toutefois, même si Hurley affirme que cette caractéristique ne se retrouve que dans la littérature gothique de la fin du dix-neuvième siècle, à cause des chamboulements causés par les nouvelles théories scientifiques qui y apparaissent, il serait aussi possible d'affirmer la même chose du roman de Shelley. *Frankenstein* est écrit à un moment où l'on cherche à définir ce qu'est l'âme selon une notion purement matérialiste, ce qui changerait le positionnement privilégié de l'humain dans le monde,

selon Punter et Byron (21). Cette époque connaît aussi les débats concernant la frontière séparant la vie de la mort, la possibilité ou non de ramener quelqu'un à la vie, ainsi que les implications morales de ce geste, à savoir s'il équivaut à tenter de prendre la place de Dieu (Ruston, 97). De plus, Punter et Byron insistent beaucoup sur la présence de la crise identitaire qui est provoquée par l'industrialisation et qui fait en sorte que le corps humain est lui-même conçu différemment (20). Donc, au moment où Shelley écrit son roman, la science bouleverse la conception de ce qui est humain, comme la science le fait au moment où Stoker écrit son *Dracula*. Ainsi, comme c'est le cas pour les vampires de Stoker, le monstre de Frankenstein répond lui aussi à ce que Hurley considère comme étant un corps instable : il se retrouve à la frontière de la vie et de la mort, du réel et de l'irréel, etc. Les vampires de Stoker et le monstre de Shelley sont fluctuants parce qu'ils ne sont pas entièrement humains : leurs corps sont morts mais animés de vie, c'est-à-dire qu'ils sont à la fois du domaine du possible et de l'impossible. Comme ces être étranges sont les doubles des représentants de l'espèce humaine dans chacun des romans, ceci implique bien évidemment que le corps humain est lui-même en crise.

En devenant instable et indéfinissable, le corps est angoissant et menaçant pour la société. Cependant, Hurley soutient que l'enveloppe corporelle, qui est *abhuman* ou contre-humaine parce qu'elle s'éloigne de ce qui est qualifié d'humain, présente quand même une promesse (Hurley, 4) : « [...] [I]n depicting the abhuman it reaffirms, paradoxically, the "fully human" identity to which abhumanness is opposed, so that human identity is reconfigured at the very moment it is undone » (Hurley, 25). Le corps des monstres décrit dans les deux romans fait alors de l'enveloppe corporelle quelque chose d'angoissant parce qu'elle porte des marques de sa mortalité, ainsi que de ses origines animales, mais elle agit aussi comme un espoir pour la race humaine en lui présentant ce qui ne correspond pas à l'humanité telle qu'on la conçoit, afin de mieux la redéfinir. Comme le monstre décrit par Shelley, le vampire de Stoker est étrangement inquiétant parce qu'il représente ce qui aurait dû rester dans l'ombre mais qui ne l'y est plus. Cependant, alors que le monstre de Shelley représente surtout la peur de la mort et de l'indifférenciation entre ce qui est vivant de ce qui est mort, ainsi qu'entre ce qui est animal de ce qui est humain, les vampires de Stoker représentent plus particulièrement

l'angoisse de la mort, peur qui se retrouve même chez les peuples primitifs selon Freud (Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, 103), ainsi que la possible dégénérescence de la race. Les deux types de monstre, de par leur nature inhumaine, instable et mal définie, montrent alors à la société humaine ce qu'elle a refoulée, c'est-à-dire l'angoisse devant la mortalité, la peur du double, la crainte de la régression ou de la dégénérescence, ainsi que l'angoisse devant la perte d'inhibitions, des craintes dont il sera surtout question dans mes deux derniers chapitres. Toutefois, comme la lecture de Hurley le suggère, ces transgressions ne seraient présentes que pour mieux réaffirmer aux lecteurs ce en quoi correspond l'humanité.

2.3 Horreur et angoisse face à l'étrangement inquiétant

Maintenant, la réaction des gens dits normaux est intéressante dans les deux romans. D'abord, dans le roman de Stoker, on remarque qu'une des forces du vampire est sa capacité de semer le doute chez ceux qui le voient, grâce à son apparence qui se rapproche énormément de celle des gens ordinaires, ainsi qu'à l'impossibilité de son existence. Comme le souligne bien la réflexion du docteur Seward, réflexion faite alors qu'il n'est pas en présence du corps de Lucy, cette capacité opère aussi quand le vampire n'est pas devant les personnages :

« It is wonderful what a good night's sleep will do for one. Yesterday I was almost willing to accept Van Helsing's monstrous ideas; but now they seem to start out lurid before me as outrages on common sense. I have no doubt that he believes it all. I wonder if his mind can have become in any way unhinged. Surely there must be *some* rational explanation of all these mysterious things » (Stoker, 242).

Plusieurs facteurs pourraient être responsables de cette tendance au doute provoquée par l'existence du vampire. Il est possible que le doute auquel les vivants font face soit amené par les pouvoirs psychiques du vampire. Comme il a été mentionné dans mon premier chapitre, Dracula est capable de contrôler les gens et même de communiquer mentalement avec Mina une fois que cette dernière a eu son baptême de sang. Il pourrait alors avoir une influence directe sur la pensée des personnages qu'il rencontre. Toutefois, il semble plutôt que ce soit une influence indirecte qui fait en sorte que les gens doutent de la présence vampirique.

Il est aussi plausible que ce soit tout simplement l'esprit humain qui fait ce travail lui-même : comme la présence d'un être surnaturel dans le monde ne devrait pas être possible, il serait normal que personne ne le croit quand Van Helsing affirme que les vampires existent et qu'ils sont responsables de tous ces étranges événements. Un peu de la même manière, lorsque Frankenstein raconte au magistrat de Genève la création de son monstre et les conséquences de celle-ci, l'homme de droit doute de la véracité de ce qu'il entend : « He had heard my story with that half kind of belief that is given to a tale of spirits and supernatural events; but when he was called upon to act officially in consequence, the whole tide of his incredulity returned » (Shelley, 222). Cependant, ce n'est pas l'apparence physique du monstre qui vient semer le doute dans l'esprit de ce magistrat, mais plutôt l'idée que cette création soit possible et faisable. Un être comme le monstre de Frankenstein ne devrait pas pouvoir exister dans le monde, alors la seule réaction possible est le doute pour celui qui n'a pas été témoin du processus de création ou qui n'a jamais rencontré cet être, un peu comme une personne peut douter de la présence de vampires dans le monde parce que personne ne correspond réellement et entièrement à la description de ce personnage.

Dans *Frankenstein*, la réaction de Frankenstein lui-même par rapport à la nature de son monstre est intéressante. Face à son succès qui n'en est pas un à ses yeux, Frankenstein est dégoûté : « I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart » (Shelley, 85). L'aspect physique de sa créature et sa nature sont les causes du dégoût qui hante Frankenstein, puisqu'il réalise trop tard qu'un tel être n'aurait jamais dû exister. Il s'agit en fait d'une aberration, comme les vampires le sont, une fois que les personnages se rendent compte de la véracité des propos tenus par Van Helsing sur la présence de tels êtres dans le monde. Ainsi, dans le roman de Shelley, Frankenstein perçoit son monstre comme étant maléfique, même s'il n'a aucune preuve de ceci, tout simplement à cause de la nature inhumaine de sa créature :

« [...] it was the wretch, the filthy daemon to whom I had given life. What did

he there? Could he be (I shuddered at the conception) the murderer of my brother? No sooner did that idea cross my imagination, than I became convinced of its truth [...]. Nothing in human shape could have destroyed that fair child.

He was the murderer! I could not doubt it » (Shelley, 103).

Si le monstre de Frankenstein est considéré comme tel par son créateur, c'est surtout à cause de son aspect physique qui vient influencer la façon de percevoir cet être et ce, pas seulement pour Frankenstein lui-même, puisque d'autres auront la même réaction face au monstre (Shelley, 240) : « I compassionated him, and sometimes felt a wish to console him; but when I looked upon him, when I saw the filthy mass that moved and talked, my heart sickened, and my feelings were altered to those of horror and hatred. I tried to stifle these sensations » (Shelley, 171). Cependant, comme semble le suggérer Shelley, si les gens semblent d'abord juger le monstre trop rapidement à cause de son allure, il finit par réellement devenir la personne qu'on croit qu'il est, c'est-à-dire un être diabolique.

En fait, si Frankenstein est si angoissé par l'animation de son monstre, c'est surtout parce qu'il représente des peurs qui auraient dû demeurer enfouies en Frankenstein. Comme la créature est créée à partir de morceaux de cadavres, le fait de représenter les limites de la vie sur un corps vivant est en soi effrayant parce qu'il rappelle à la conscience de Frankenstein sa propre mortalité. De plus, puisque son monstre est à la fois composé de corps humains et des corps animaux, ceci vient souligner son inhumanité, vu que son corps n'est pas entièrement humain. Ainsi, le monstre de Frankenstein rappelle à ce dernier sa nature d'être mortel par son existence dans le monde, puisqu'il correspond à une représentation vivante de la mort. De plus, comme le monstre est issu du seul acte de création opéré par Frankenstein, il devient alors son seul descendant, ce qui met de l'avant la mortalité du jeune homme, puisqu'avoir une descendance assure le maintien du moi de Frankenstein après sa mort (Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, 79). Ce rappel de la mortalité se fait aussi par le biais des meurtres accomplis par le monstre, car ces actions viennent pointer du doigt la nature des gens qui entourent Frankenstein : ils sont eux aussi mortels. Le monstre de Frankenstein est alors inquiétant parce que son existence rappelle à la mémoire des gens ce dont ils ne devraient pas avoir conscience constamment s'ils veulent vivre pleinement

leur vie, c'est-à-dire leur mort prochaine. Comme toute personne qui sait que son temps est compté, Frankenstein se sent alors limité.

Si l'angoisse devant le caractère étrangement inquiétant du monstre fait que Frankenstein ne peut douter de la culpabilité de sa créature, il n'est d'abord pas question d'angoisse devant le vampire dans *Dracula*, du moins pas avant d'avoir la preuve qu'il s'agit bel et bien d'un *undead*. Ainsi, Arthur refuse catégoriquement la proposition de Van Helsing d'aller couper la tête de Lucy afin d'éviter une catastrophe parce que le caractère surnaturel de sa bien-aimée ne lui pas encore été prouvé : « Are you mad that speak such things, or am I mad that listen to them? Don't dare to think more of such a desecration; I shall not give my consent to anything you do. I have a duty to do in protecting her grave from outrage; and, by God, I shall do it! » (Stoker, 244-245). Stoker et Shelley démontrent bien dans leur roman ce que Freud explique dans *L'Inquiétante étrangeté*, analyse écrite un certain temps après chacun de ces romans : il faut être témoin, que ce soit par le biais de la lecture ou en le voyant, d'un événement étrangement inquiétant pour être victime d'angoisse devant celui-ci. On ne peut qualifier une chose d'*unheimlich* à moins d'en avoir été témoin parce que ce qui est *unheimlich*, c'est ce qui a été enfoui dans la psyché humaine et qui fait un retour à la surface de celle-ci. Donc, ce qui est étrangement inquiétant pour une personne peut l'être moins ou pas du tout pour une autre.

2.4 Atavisme et dégénérescence dans *Dracula*

De plus, non seulement est-ce que la nature du monstre le rend angoissant mais son apparence physique fait de lui un être doublement inquiétant. La première description d'un vampire que Stoker élabore est celle de Dracula vu par Jonathan :

« His face was a strong – a very strong – aquiline, with high bridge of the thin nose and perculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. [...] The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather

cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor » (Stoker, 48).

Pour décrire son vampire mythique, Stoker a recours à la physiognomie, une « science » qu'il apprécie beaucoup malgré les controverses dont elle a été victime, ainsi qu'aux descriptions de criminels élaborées par Cesare Lombroso, le père de l'anthropologie criminelle (Pick, 79). Comme Lombroso l'affirme dans *Criminal Man*, « [n]early all criminals have jug ears, thick hair, thin beards, pronounced sinuses, protruding chins, and broad cheekbones » (Lombroso, *Criminal Man*, 53). Ainsi, la description de Dracula citée plus haut le rapproche de ce que Lombroso qualifie de criminel né, c'est-à-dire d'être qui se plaît à poser des gestes criminels sans y être poussé par un facteur extérieur : ils ont la même pilosité, un nez fort et un menton prononcé.

Selon Lombroso, le criminel né est, de plus, un être marqué d'atavisme, c'est-à-dire la réapparition d'un caractère primitif après plusieurs générations. Stoker fait référence à cette idée lancée par Lombroso en attribuant au vampire des gestes et des réflexes à tendance animale :

« But my very feelings changed to repulsion and terror when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over that dreadful abyss, *face down*, with his cloak spreading out around him like great wings. [...] [B]y thus using every projection and inequality move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall » (Stoker, 65-66).

Ce qui est inquiétant chez Dracula, c'est qu'il accomplit ces gestes attribués à certains animaux aussi bien que ceux-ci. Comme le dit Jonathan, suite à son témoignage : « What manner of man is this, or what manner of creature is it in the semblance of man? » (Stoker, 66). Non seulement est-ce que Dracula agit parfois comme un animal, il se transforme aussi en divers animaux, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent (par exemple, Stoker, 128). Indéfinissable parce qu'il comporte des éléments à la fois humains et animaux, le Comte est étrangement inquiétant et pousse ceux qui sont témoins de ses actions aux limites de leur courage et de leur santé mentale, comme on le

voit dans le choc subit par Jonathan qui le laisse affaibli (Stoker, 134 et 139). Ainsi, l'atavisme décrit par Lombroso et utilisé par Stoker pour créer un vampire effrayant s'approprie une angoisse qui prend de plus en plus d'importance dans la société victorienne : on passe de l'atavisme qui ne considère les marques primitives laissées sur le corps que comme un retour au primitif à la dégénérescence où c'est toute une race ou une société qui régresse et redevient barbare (Stoker, introduction, 20).

L'atavisme ne se présente pas seulement dans les gestes des gens qui en sont touchés mais aussi dans leur apparence. C'est pour cette raison que le criminel né, être reproduisant les instincts des primitifs et d'animaux inférieurs, a un physique tout aussi primitif :

« Thus were explained anatomically the enormous jaws, high cheek-bones, prominent superciliary arches, solitary lines in the palms, extreme size of the orbits, handle-shaped or sessile ears found in criminals, savages, and apes, [...] the desire not only to extinguish life in the victim, but to mutilate the corpse, tear its flesh, and drink its blood » (Stoker, annexe F, 469).

Si l'on poursuit la réflexion de Lombroso, il est possible de voir Dracula comme étant un criminel né, un être marqué par l'atavisme, donc un être primitif dont l'instinct pousse à tuer mais aussi à boire le sang de ses victimes. Ainsi, la maladie du vampirisme n'en est pas seulement une physique, elle est aussi un peu psychologique puisque le vampire a le corps corrompu, ainsi que l'esprit, comme il sera question plus en détails dans mon dernier chapitre. Dracula, en infectant deux jeunes femmes, menace donc de faire de la société anglaise une dégénérée, en transmettant d'abord à Lucy et à Mina son atavisme, c'est-à-dire en faisant de lui une dégénérescence parce qu'il est maintenant présent dans une seconde génération. Ce qui est inquiétant dans l'idée de la dégénérescence, c'est surtout la possibilité de la dévolution, c'est-à-dire que le progrès cesse et que l'on retourne alors à un stade antérieur, à une étape où le corps et l'esprit sont moins développés (Hurley, 10). La dégénérescence fait donc peur parce qu'elle montre que l'être humain peut, à la place de progresser, perdre les avances acquises pour revenir à un être peu civilisé et plutôt animal. Cette théorie est survenue suite aux découvertes de Charles Darwin sur la parenté qui existe entre les êtres humains et les animaux (Hurley, 56), relayant donc les humains non pas au rang supérieur d'être à part

comme l'avait voulu l'Église chrétienne, entre autres, mais plutôt à un être possiblement supérieur de la race animale.

Le corps du vampire se rapproche donc plus de celui de nos ancêtres primitifs et d'animaux inférieurs qu'à l'être humain, comme le souligne la description de Dracula élaborée par Jonathan, ainsi que celle du criminel né de Lombroso. Toutefois, Stoker ne s'arrête pas là. Poursuivant sa description du Comte, il le fait devenir un parasite. Dans son étude de *Dracula*, Daniel Pick fait une lecture du roman de Stoker par rapport aux théories de Lombroso, de la physionomie et de l'eugénisme. Il se penche sur l'image du parasite qui se retrouve à la fois dans ces trois discours, telle qu'on la retrouve ci-dessous :

« The essential factor of crime is its parasitic nature. Parasites, in a general way, may be divided into those which live on their host, without any tendency to injure his well-being [...]; those which live more or less at his expense, but do not tend to destroy him; and finally those which are destructive of the well-being of man and lack proper recognition of individual rights which constitute the essential foundation of society » (Pick, 80).

Puisque Dracula se nourrit du sang de ses victimes et, qu'en même temps, il leur transmet sa maladie un peu comme on transmet la rage, on pourrait affirmer que, parce que Stoker utilise la théorie de Lombroso à de nombreuses reprises, l'auteur fait aussi du vampirisme un mode de transmission de la dégénérescence qui se manifeste surtout par la criminalité, selon les théoriciens de l'époque. Dracula est, ainsi, décrit non seulement comme un être marqué par l'atavisme de Lombroso mais aussi comme un parasite, une sangsue qui se nourrit du sang des gens : « It seemed as if the whole awful creature were simply gorged with blood; he lay like a filthy leech, exhausted with his repletion » (Stoker, 83). Dracula peut ici faire référence au criminel qui prend tout ce qu'il peut des gens qui l'entourent, jusqu'à en oublier leurs droits individuels, tels le droit à la vie et à la santé, comme le parasite décrit dans la citation de Pick.

Ainsi, Dracula n'est animé que grâce au sang qu'il vole à ses victimes, ce qui correspond aussi à une tentative de meurtre, et, comme nous le voyons lorsqu'il est en Angleterre, ce sang n'appartient pas à n'importe qui : il appartient à Lucy et à Mina.

Dans la société que décrit Stoker, « [l]es femmes étaient en effet considérées comme les gardiennes de la santé publique, et, lorsqu'elles appartenaient aux couches supérieures de la société, comme ses meilleurs agents » (Saudo, 407). C'est donc par le biais de deux jeunes femmes que Dracula tente de disperser sa maladie physique et psychologique : « Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine – my creatures, to do my bidding and to be my jackals when I want to feed » (Stoker, 347). Ainsi, faire de ces femmes des êtres malades, dégénérés et vivants même s'ils sont morts, équivaut à rendre la société elle-même dégénérée et malade. La collectivité se retrouve alors dans une impasse qui ne lui permet plus de progresser, puisque les femmes sur qui elle compte pour la garder en santé ne le sont plus et tentent même de répandre leur mal à la communauté. Ces femmes deviennent donc délinquantes et cherchent à faire augmenter le taux de criminalité dans leur société en transmettant leur mal aux hommes.

Dracula croit donc pouvoir corrompre le corps et l'esprit des hommes de la communauté en infectant d'abord les femmes qu'ils aiment. Ceci pourrait expliquer pourquoi Stoker fait de ses vampires féminins des êtres plus séduisants que le Comte, leur créateur. Dracula conserve toujours une part d'animalité dans son apparence physique, même lorsqu'il paraît plus jeune : « His face was not a good face; it was hard, and cruel, and sensual, and his big white teeth, that looked all the whiter because his lips were so red, were pointed like an animal's » (Stoker, 209). Contrairement à son créateur, Lucy devient de plus en plus radieuse, une fois sa transformation complétée : « There lay Lucy, seemingly just as we had seen her the night before her funeral. She was, if possible, more radiantly beautiful than ever and I could not believe that she was dead. The lips were red, nay redder than before, and on the cheeks was a delicate bloom » (Stoker, 238). Si l'on poursuit avec les idées de l'anthropologie criminelle de Lombroso, on y voit que la délinquante est plus souvent qu'autrement une belle femme. Comme il considère que la femme est déjà marquée d'une certaine forme de déviance de par le fait qu'elle est inférieure à l'homme et donc, que son évolution s'est arrêtée plus tôt que celle de l'homme (Lombroso, *Criminal Woman*, 9-10), Lombroso affirme que les femmes délinquantes doivent conserver leur beauté et ne pas porter de signes de leur

dégénérescence, si elles veulent devenir complices ou pouvoir accomplir des crimes tel l'adultère (Lombroso, *Criminal Woman*, 10). L'homme criminel, vu qu'il fait partie du sexe fort, a vu son évolution se compléter et les marques de l'atavisme sont alors plus visibles chez lui que chez la femme, puisqu'il n'est pas défavorisé dès le départ.

Si cette explication de Lombroso laisse à désirer, par exemple il s'agit d'une « tortured logic » selon les éditeurs modernes de son ouvrage (Lombroso, *Criminal Woman*, Editor's introduction, 10), il n'en reste pas moins que son idée de la beauté des femmes criminelles est intéressante quand on l'applique aux vampires féminins de Stoker. Quatre femmes répondent à cette idée : il s'agit de Lucy et des trois soeurs vampires qui habitent le château de Dracula. Ces femmes, belles mais aussi voluptueuses, agissent donc comme intermédiaires entre Dracula et ceux qu'il désire infecter. Elles sont là d'abord pour séduire :

« She lay in her Vampire sleep, so full of life and voluptuous beauty that I shudder as though I have come to do murder. Ah, I doubt not that in old time, when such things were, many a man who set forth to do such a task as mine, found that at the last his heart fail him, and then his nerve. So he delay, and delay, and delay, till the mere beauty and the fascination of the wanton Un-Dead have hypnotize[d] him; and he remain on, and on, till sunset come, and the Vampire sleep be over. Then the beautiful eyes of the fair woman open and look love, and the voluptuous mouth present to a kiss – and man is weak. And there remain one more victim in the vampire fold; one more to swell the grim and grisly ranks of the Un-Dead!... » (Stoker, 410-411).

Ainsi, ces femmes vampires, dont Lucy fait partie parce qu'elle tente de séduire son Arthur afin qu'il joigne les rangs des *undead*, utilisent leur beauté pour en arriver à leurs fins, un peu comme le font les prostituées. D'ailleurs, selon Lombroso, la femme, parce qu'elle est moins évoluée que l'homme, correspond à son homologue primitif dès le départ, ce qui fait en sorte que ces vampires féminins pourraient se référer à l'idée suivante : « Primitive woman was a prostitute rather than a criminal » (Lombroso, *Criminal Woman*, 11). Stoker insiste aussi sur un autre point intéressant : ce n'est pas seulement la séduction du vampire qui entre en cause dans le cas de la transmission du vampirisme, la faiblesse de l'homme y est aussi pour quelque chose.

Si l'auteur insiste sur la faiblesse de l'homme ainsi, il le fait aussi pour celle de la femme : « I was bewildered, and, strangely enough, I did not want to hinder him » (Stoker, 327). Ainsi, la beauté de la femme vient toucher une corde sensible chez l'homme, alors que la séduction opérée par l'homme fait de même pour la femme. C'est donc en jouant sur les faiblesses des hommes et des femmes que les vampires peuvent prendre le sang de leur victime. En outre, selon Lombroso, « [...] in prostitutes we have women of great youth in whom the "beauty of the devil", with its abundance of soft, fresh flesh and absence of wrinkles, masks anomalies. [...] [P]rostitution calls for a relative lack of peculiarities such as large jaw and hardened stare which, if present, might cause disgust and repulsion [...] » (Lombroso, *Criminal Woman*, 142-143). Le but étant de convaincre les hommes de devenir vampires eux aussi, les femmes vampires se doivent donc d'être très belles. Si Mina ne fait pas partie de ces quatre femmes vampires qui semblent s'apparenter aux prostituées décrites par Lombroso, c'est surtout parce qu'elle ne correspond pas à l'image de la femme à la sexualité incontrôlable. Elle est plutôt ce qu'Elaine Showalter considère être la représentation des ambitions intellectuelles de la New Woman (Showalter, 180). Ainsi, le corps de Mina prend moins d'importance dans le roman de Stoker que celui de Lucy, et c'est pourquoi je me pencherai beaucoup plus longuement sur ce premier personnage dans le dernier chapitre de mon mémoire.

Si cette lecture est plausible de par le fait que Stoker connaît et applique la théorie de l'anthropologie criminelle de Lombroso, il faudrait donc comprendre que non seulement est-ce que les femmes vampires sont un peu comme des prostituées qui utilisent leur corps pour gonfler les rangs de Dracula, mais Dracula lui-même agit comme un proxénète en faisant de ces femmes des vampires séductrices et en les lâchant dans la communauté, après les avoir séduites. Il le suggère lui-même dans une phrase citée plus haut : « Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine [...] » (Stoker, 347). Toutefois, comme la lecture de *Dracula* de Nathalie Saudo le suggère, il est aussi possible que l'image de la femme vampire dans le roman de Stoker se rapporte plutôt à des préjugés courants. Saudo cite Havelock Ellis sur la question de l'image de la femme à l'époque où Stoker écrit son roman :

« From the very early times it seems possible to trace two streams of opinion regarding women : on the one hand, a tendency to regard women as a supernatural element in life, more or less superior to men, and, on the other hand, a tendency to regard women as especially embodying the sexual instinct and as peculiarly prone to exhibit its manifestations » (Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, cité dans Saudo, 409).

Donc, si l'on interprète l'image du vampire féminin de Stoker selon ce que la citation d'Ellis suggère, il est aussi possible que ces femmes ne font que représenter le fameux préjugé de la féminité diabolique à la sexualité débordante. Cette femme diabolique est nulle autre que la New Woman au désir sexuel insatiable de Showalter (Showalter, 180). Ainsi, le vampire féminin que représentent les quatre personnages nommés plus haut pourrait soit correspondre à l'idée que se fait Lombroso de la femme marquée par la dégénérescence, soit être associé à l'image de la femme à la sexualité débordante. Si la première hypothèse semble être tirée par les cheveux, il n'en demeure pas moins qu'elle recoupe par moments la seconde hypothèse : dans les deux cas, la femme a une sexualité dangereuse parce qu'elle est incontrôlée. De plus, les deux possibilités la présente comme étant dégénérée. En fait, si elles se recoupent tant, c'est parce que Lombroso s'inspire des idées véhiculées sur la femme à son époque pour créer sa vision de la criminalité féminine.

Peu importe que ces hypothèses se complètent ou non, si ces vampires féminins sont si séduisants, ce n'est que pour faciliter leur tâche, puisque ces créatures ne sont pas pour autant bonnes. Elles demeurent des vampires qui boivent le sang de leur victime et transmettent une maladie qui n'en finit plus de se donner. Elles sont, en fait, très cruelles. Dans mon dernier chapitre, leur cruauté sera vue plus en détails, mais dans celui-ci, il est possible de toucher un mot sur la marque que laisse cette brutalité sur leur visage. Lucy en est le meilleur exemple. En tant que jeune vampire, elle semble moins contrôler ses émotions, un peu comme lorsqu'elle est humaine. Comme il a été établi dans le premier chapitre de ce mémoire, Lucy avait déjà ces défauts avant de devenir vampire, mais ils ont été exacerbés une fois la transformation complétée. Elle était donc dès le départ marquée par la dégénérescence de son sexe, comme le veulent la théorie lombrosienne et d'anciens préjugés visant les femmes. Dans la fameuse scène où Quincey et Arthur observent les conséquences de sa mort, Lucy passe par une multitude

d'émotions, mais c'est surtout sa rage qui retient l'attention des personnages qui en sont témoins :

« Never did I see such baffled malice on a face; and never, I trust, shall such ever be seen again by mortal eyes. The beautiful colour became livid, the eyes seemed to throw out sparks of hell-fire, the brows were wrinkled as though the folds of the flesh were the coils of medusa's snakes, and the lovely, blood-stained mouth grew to an open square, as in the passion masks of the Greeks and Japanese. If ever a face meant death – if looks could kill – we saw it at that moment » (Stoker, 250).

Ainsi, les apparences peuvent parfois être trompeuses : la femme vampire a beau être attrayante, elle demeure tout de même un être de passion, une femme incontrôlée et incontrôlable, et ceci finit toujours par se manifester sur son visage. Que ce dérèglement soit présent sur le visage du vampire féminin semble alors donner raison à Saudo, Ellis et Showalter, puisque Lombroso refuse que la prostituée soit marquée par toute forme de laideur. Toutefois, l'anthropologue criminel insiste sur le fait que cette beauté qu'il attribue aux prostituées ne masque les anomalies que grâce à leur jeunesse (Lombroso, *Criminal Woman*, 142-143). Ainsi, Lombroso insinue que l'attrait de ces femmes n'est que temporaire; un peu comme Saudo, Ellis et Showalter le font.

2.5 L'Angoisse devant le corps monstrueux dans *Frankenstein*

Dans *Frankenstein*, les apparences sont parfois elles aussi trompeuses, mais avant d'en arriver à cette conclusion, le roman de Shelley s'attarde à l'aspect monstrueux du corps de la créature de Frankenstein. Il faut se rappeler que c'est Frankenstein lui-même qui construit ce corps à partir de matériaux recyclés qu'il trouve et choisit dans des lieux associés à la mort. Cependant, Frankenstein ne se rend compte de la laideur de son monstre qu'une fois celui-ci animé : « His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! – Great God! » (Shelley, 85). C'est donc seulement à partir de ce moment que Frankenstein réalise à quel point son geste aura de graves conséquences sur le monde dans lequel il vit. Galia Benziman, dans son analyse de la création par voies non naturelles dans la littérature fantastique, souligne que « [...] the [creator] still regard[s] the creature's new body as secondary, incidental, and merely instrumental for the new life that vibrates in it. [...] In other words, [Victor

Frankenstein] perceives life as an essence that is separate from the body » (Benziman, 392). Ceci expliquerait pourquoi le corps inanimé est perçu comme étant beau. Toutefois, une fois la vie installée dans le récipient, ce corps « whose existence and function are systematically denied by the [scientist] — reemerges, and in a most uncontained, hideous and threatening form. It overwhelms the [scientist] with its mass of deformity, defect, and monstrosity » (Benziman, 392). Comme l'affirme Benziman, le corps du monstre agit alors comme le retour du refoulé. Ainsi, ce physique est étrangement inquiétant parce-qu'il avait été refoulé-par Frankenstein, mais est sorti de l'ombre pour hanter le scientifique, comme le souligne son fameux cauchemar dans lequel le corps en santé d'Elizabeth se transforme en corps en pleine décomposition de sa mère, soulignant ainsi l'angoisse de Frankenstein devant les multiples transgressions qu'il a commises en créant un être mort-vivant composé de corps humains et animaux (Shelley, 85).

De plus, ce cauchemar représente aussi l'angoisse de Frankenstein devant le corps féminin : non seulement voit-il la décomposition du corps d'Elizabeth, son futur, mais il voit aussi celle du corps de sa mère qui symbolise la maternité. Ainsi, c'est possiblement à cause de cette peur de la maternité et de la paternité que Frankenstein créé un être seul, sans l'aide de son Elizabeth, puis s'enfuit sans mener à terme ses responsabilités de père. Un peu de la même manière, si le corps de son monstre provoque chez Frankenstein le dégoût et la peur, le corps du monstre féminin qu'il doit créer n'est jamais complété, car il est détruit avant sa finition. C'est même la possibilité de la maternité chez ce corps qui provoque sa destruction :

« [...] [y]et one of the first results of those sympathies for which the daemon thirsted would be children, and a race of devils would be propagated upon the earth, who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror. Had I a right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations? » (Shelley, 190).

Ainsi, le corps masculin provoque chez Frankenstein le sentiment d'angoisse devant la mort et l'impossible, mais le corps féminin provoque chez lui l'angoisse devant la maternité et devant sa propre paternité. En fait, si le corps du monstre féminin, celui d'Elizabeth et celui en décomposition de sa mère sont si inquiétants pour Frankenstein,

ce n'est pas seulement parce qu'ils représentent la maternité, mais surtout parce qu'ils représentent la perte de liberté et la fin de son cheminement intellectuel. Une fois père, Frankenstein devra effectivement laisser de côté ses ambitions pour se consacrer à sa famille. C'est pourquoi il s'enfuit devant son monstre : en fuyant, Frankenstein annonce qu'il refuse toute responsabilité paternelle.

Il faut maintenant se demander pourquoi l'enveloppe corporelle de son monstre inanimé serait refoulée par Frankenstein. D'abord, c'est-~~est~~ possiblement la peur de la mortalité qui rend le corps si négatif. Comme il a déjà été souligné plus tôt, Freud considère que l'angoisse devant la mort vient d'une peur primitive, mais elle naît aussi d'une incertitude face à la nécessité de la mort : « Notre biologie n'a pu encore décider si la mort est la destinée nécessaire de tout être vivant ou bien si elle n'est qu'un accident régulier, mais peut-être évitable, à l'intérieur de la vie » (Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, 101). Cette idée lancée par Freud prend tout son intérêt quand on considère les paroles de Frankenstein lui-même sur ses rêves de découvrir l'inconnu : « Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world » (Shelley, 81-82). Ainsi, pour Frankenstein, séparer ces deux états n'est qu'une chimère, puisqu'il croit qu'il est possible de passer d'un état à l'autre sans trop de difficulté. Cette idée revient même dans l'étude menée par Ruston où des scientifiques travaillant à l'époque où Shelley écrit son roman considèrent la différence entre les deux états et en arrivent à la conclusion que la vie et la mort ne sont pas si différents l'un de l'autre. Alors, si l'animation et la fin sont des états semblables, ils sont peut-être évitables. Cette possibilité ferait en sorte que le corps inanimé et composé de morceaux de corps morts n'est pas encore effrayant parce qu'il ne transgresse pas encore cette limite que Frankenstein affirme ne pas considérer comme telle. Une fois le corps animé, il est cependant évident par les réactions de Frankenstein que son affirmation est en opposition avec son inconscient : celui-ci est imprégné des peurs des ancêtres du scientifique et celles-ci refusent toute transgression de cette limite. Cette hypothèse expliquerait aussi la réaction de Frankenstein envers son monstre féminin, puisqu'il est au courant de la transgression qu'il est en train de commettre et ceci l'empêche de trouver l'expérience plaisante, voire même de terminer la création.

Ensuite, le corps peut être considéré comme ayant peu d'importance tout simplement parce que Frankenstein attribue une plus grande priorité aux choses de l'esprit mais surtout à l'étude et aux découvertes qu'il s'apprête à faire :

« None but those who have experienced them can conceive the enticements of science. In other studies you go as far as others have gone before you, and there is nothing more to know; but in a scientific pursuit there is continual food for discovery and wonder » (Shelley, 78).

Complètement absorbé par des questions intellectuelles, il est possible de voir en Frankenstein un être chez qui ce qui est beau est moins important que ce qui stimule les neurones. Il le suggère lui-même alors qu'il décrit à Walton son état d'esprit au moment de la conception de son corps inanimé : « Winter, spring, and summer, passed away during my labours; but I did not watch the blossom or the expanding leaves – sights which before always yielded me supreme delight, so deeply was I engrossed in my occupation » (Shelley, 84). De plus, en ignorant le corps de son monstre jusqu'à son animation, Frankenstein refoule alors sa propre paternité qui lui fait peur parce qu'elle équivaut à la fin de la quête intellectuelle qui l'absorbe tant. Ainsi, ces deux hypothèses sont toutes deux plausibles et se complètent même, puisque Frankenstein les suggère lui-même.

Frankenstein, un peu comme la communauté d'êtres vivants qui combattent les forces des *undead* dans *Dracula*, aurait donc peur du corps de son monstre parce que celui-ci est composé de morceaux de cadavres, donc de corps morts, mais est en vie. C'est peut-être pour cette raison que l'animation du corps fait réaliser à Frankenstein la laideur de sa créature :

« His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips » (Shelley, 85).

Étrangement, cette description rappelle celle du criminel de Cesare Lombroso, avec ses cheveux épais. Toutefois, le monstre de Shelley n'est pas le criminel né de Lombroso, puisqu'il est d'abord bon. En effet, ce n'est que suite à diverses circonstances qu'il finit

par se laisser aller dans la criminalité. Néanmoins, l'idée principale qui teinte le récit de Shelley se rapproche beaucoup de celle de la théorie lombrosienne : l'apparence physique reflète la morale de la personne. Ainsi, Shelley insinue que le monstre de Frankenstein n'est pas seulement hideux et monstrueux en apparence. Cet être semble même prendre immédiatement un air de danger pour Frankenstein, puisqu'il s'enfuit dans sa chambre tout de suite après que les membres de sa progéniture s'activent, puis s'enfuit de son appartement, alors que cette dernière tente de lui parler. De plus, alors que Frankenstein apprend la mort de son jeune frère, il attribue tout de suite ce meurtre au monstre qu'il a créé et ce, sans en avoir la preuve.

2.6 L'Ennemi monstrueux

Si nous revenons à l'hypothèse lancée par Freud selon laquelle l'angoisse devant la mort en est une primitive, nous nous retrouvons face à un complément à l'angoisse de Frankenstein devant le corps animé de son monstre : « Il est probable qu'elle conserve encore le sens ancien, à savoir que le mort est devenu l'ennemi du survivant et a l'intention de l'entraîner avec lui, afin qu'il partage sa nouvelle existence » (Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, 103). Ainsi, cet être qui n'est en fait qu'un cadavre ambulant dangereux aux yeux de Frankenstein, est nul autre que son ennemi, un être qu'il se doit de détruire (Shelley, 119). De la même façon, Dracula et les vampires, une fois qu'ils sont reconnus comme tels, doivent absolument être détruits : « [...] and we must so work, that other poor souls perish not, whilst we can save. The *nosferatu* do not die like the bee when he sting once. He is only stronger, and being stronger, have more power to work evil » (Stoker, 276). Les deux types de monstres sont alors considérés comme ennemis des vivants, puisqu'ils pourraient faire de ces derniers des êtres semblables à eux : dans le cas du monstre de Frankenstein, la menace qu'il représente est celle de mener les vivants à leur mort et à leur décomposition, ainsi que celle de la paternité et de la fin de la quête intellectuelle, pour Frankenstein plus précisément, comme le monstre féminin l'évoque aussi; alors que les vampires mettent en garde les vivants de la possibilité de la dégénérescence et de celle des marques de l'atavisme qui peuvent se présenter en eux à tout moment.

2.7 Conclusion

Finalement, les corps du monstre de Frankenstein et des vampires transgressent plusieurs limites : ils comportent en eux-même à la fois des éléments du vivant et du mort, de l'animal et de l'humain, ainsi que de l'acceptable et de l'inacceptable. Ainsi, ces corps sont non seulement transgressifs de par leur nature et leur apparence, ils sont aussi inquiétants parce qu'après avoir été refoulés, ils ne sont maintenant plus dissimulés à la psyché humaine et peuvent alors se promener dans la société, comme s'ils en faisaient partie. Si les corps de ces monstres sont horribles, il semble aussi que l'esprit de ces êtres est tout aussi dangereux pour la civilisation. Ainsi, l'intériorité et l'extériorité se reflèteraient donc mutuellement : l'être qui possède un physique monstrueux aurait aussi des pensées et des comportements inhumains. Transgressifs et étrangement inquiétants, ces corps doivent être à nouveau refoulés, sinon la vie ne pourra jamais reprendre son cours. De la même manière, si l'enveloppe corporelle reflète la psyché, cette dernière aussi doit être à nouveau refoulée ou le bon fonctionnement de la société humaine est menacé. La communauté se doit alors de répondre à ces êtres transgressifs. *Dracula* et *Frankenstein* suggèrent tous deux la même solution au problème : un sacrifice ou plusieurs sont nécessaires pour que l'ordre soit rétabli.

Chapitre 3

Le Monstre et l'immortalité de l'âme

3.1 Introduction

L'affirmation de soi est une étape importante dans la vie de chaque personne parce qu'elle lui permet de se définir comme étant un individu. Cependant, que se passe-t-il quand les éléments sur lesquels l'on peut se baser pour définir son individualité perdent leur stabilité et deviennent eux-mêmes indéfinis? Il s'agit d'une des questions centrales posées par *Frankenstein* de Mary Shelley et *Dracula* de Bram Stoker. Cette crise identitaire provoquée par des avancées scientifiques et techniques différentes dans les deux romans repose en fait sur une crise qui menace de manière permanente l'individualité de chaque personne : l'angoisse devant la mort. Stoker et Shelley démontrent que si les éléments dont l'être humain se sert pour se définir comme individu sont instables, indéfinis et indéfinissables, il échappe alors lui-même à toute forme de stabilité. Ainsi devenu autre, l'être humain est constamment menacé par son angoisse devant sa propre finalité. Afin de procéder de nouveau à son affirmation de soi, il se doit de se défendre de sa peur de la mort. Dans leurs études des attitudes des primitifs et des modernes face à la mort, Sigmund Freud, Edgar Morin et Otto Rank soulignent différents mécanismes de défense élaborés par l'humain pour se défaire de la menace de l'angoisse devant la mort. Shelley et Stoker, par le biais de leurs monstres, utilisent quatre de ces mécanismes pour la repousser dans l'inconscient des personnages principaux et leur permettre de réaffirmer leur individualité, l'immortalité de leur âme : la mort-renaissance comme force fécondante, le double, le dualisme de l'âme, ainsi que le mort identifié comme mauvais esprit.

3.2 L'Immortalité de l'âme

D'abord, des êtres primitifs à nos contemporains, l'être humain est marqué par cet événement qu'est la mort. Selon Freud, et cette idée se retrouve aussi chez Rank et

Morin, l'humain a tendance à nier sa mort, alors qu'il accepte comme naturelle celle d'autrui. Il s'agit de la loi de l'ambivalence :

« Dans sa douleur, il devait se dire alors que la mort n'épargne personne, qu'il mourra lui-même comme meurent les autres, et tout son être se révoltait contre cette constatation : chacun de ces êtres chers n'était-il pas une partie de son propre *moi* qu'il aimait tant? » (Freud, *Essais*, 259).

Ainsi, face à la mortalité, l'être humain accepte celle des autres d'emblée mais tente d'enrayer sa propre mort. Pourquoi fait-il ceci? Selon Freud, chacun, dans son inconscient, « est persuadé de sa propre immortalité » (Freud, *Essais*, 254). Si l'on en est persuadé, c'est surtout parce que nous ne pouvons nous représenter notre propre mort vu qu'elle nous paraît irréelle (Freud, *Essais*, 258). En fait, se représenter sa propre mort serait un paradoxe en soi : lorsque je vois ma mort, il y a tout de même un moi qui regarde cette mort. Ainsi, la représentation de la mort est impossible parce qu'elle implique toujours que la personne qui se voit morte est vivante quand elle se représente sa mort. Morin supporte l'hypothèse freudienne et rajoute que si l'on a en horreur la mort, c'est parce que nous réalisons que son approche amène la perte de notre individualité (Morin, 40). Rank renchérit cette hypothèse en suggérant que le Moi tente de procéder à la conservation de son âme à travers un autre, son double ou un descendant (Rank, 67). Ainsi, si l'être humain semble accepter la mort, il ne le fait que pour les autres puisque sa propre âme, son Moi, se doit de survivre à la mort corporelle. Il s'agit d'une conception nécessaire pour que l'humain puisse vivre avec l'idée de la mort, à laquelle il ne peut échapper parce qu'elle fait partie de l'ordre naturel des choses, et afin qu'il puisse s'affirmer en tant qu'individu.

Dans *Frankenstein* et *Dracula*, cette angoisse devant la mort est projetée à l'extérieur des personnages principaux et incarnée par un être horrible : le monstre. Il est en effet cette peur anthropomorphisée. Son corps est lui-même mort : Frankenstein crée son monstre à partir de morceaux de cadavres, alors que les vampires doivent passer par la mort avant de poursuivre leur vie au-delà de celle-ci. S'ils sont la représentation de l'angoisse de la mort de par leur composition et apparence, les monstres des romans de Shelley et de Stoker représentent plus précisément les divers mécanismes de défense utilisés par les humains pour oublier leur mortalité. En effet, la croyance à l'immortalité

du Moi se retrouve dans le discours même des créateurs de ces monstres. Frankenstein annonce le désir d'immortalité : « [...] I thought, that if I could bestow animation upon lifeless matter, I might in process of time (although I now found it impossible) renew life where death had apparently devoted the body to corruption » (Shelley, 82). Dracula lui-même est la représentation « vivante » de l'immortalité :

« The vampire live on, and cannot die by mere passing of the time; he can flourish when that he can fatten on the blood of the living. Even more, we have seen amongst us that he can even grow younger; that his vital faculties grow strenuous, and seem as though they refresh themselves when his special pabulum is plenty » (Stoker, 278).

Ainsi, le monstre de Frankenstein, qui est créé dans le but de perpétuer dans le temps Frankenstein lui-même, et les vampires, qui sont créés par un être échappant à l'ordre naturel du monde, sont alors des représentations « vivantes » de l'immortalité de l'âme : si le premier, par sa réanimation, souligne la possibilité de l'immortalité, les seconds l'affirment en conservant leur propre esprit dans le temps suite à leur transformation.

3.3 La Mort-rennaissance

La création même de ces êtres étranges correspond à un mécanisme de défense. Si l'âme est immortelle, elle doit alors trouver un corps pouvant la contenir puisque le corps demeure mortel, à moins qu'elle ne puisse poursuivre son existence à l'extérieur des choses. Il faut cependant laisser de côté cette dernière possibilité parce qu'elle ne s'applique ni dans le roman de Stoker ni dans celui de Shelley. Ainsi, au moment de la mort, l'esprit s'échappe du corps et, soit immédiatement après ou suite à d'autres étapes, il intègre un autre corps dans lequel il renaît. Il s'agit de ce que Morin appelle la « mort-rennaissance » (Morin, 123). Selon cette croyance, la mort n'est pas une fin en soi, puisqu'elle ne fait que faire disparaître l'enveloppe contenant la partie unique de chaque individu, faisant survivre cette dernière malgré la disparition du corps. L'idée de mort-rennaissance que Morin développe correspond en fait à ce qu'on qualifie aujourd'hui de réincarnation : « incarnation dans un nouveau corps (d'une âme qui avait été unie à un autre corps) » (*Petit Robert*, 2223). Cette conception se retrouve presque inchangée dans *Frankenstein* : le scientifique crée un contenant composé de matière morte qu'il animera de vie. Une fois réanimé, ce corps aura sa propre identité, c'est-à-dire qu'il se verra

doué d'une âme qui n'appartient qu'à lui maintenant. Comme le monstre est créé artificiellement, c'est-à-dire sans procréation et sans présence féminine, on peut se demander d'où provient son âme, de quelle nature elle est et comment cet esprit qui l'anime peut le lier à Frankenstein et faire perdurer ce dernier dans le temps.

Dans son roman, Shelley ne s'attarde pas à ces questions, elle se penche plutôt sur la peur de Frankenstein, son absence et les conséquences de celle-ci sur le développement psychologique de sa créature. Si nous nous penchons sur ces questions par la lumière du texte lui-même, il est possible d'avancer que le monstre est animé par l'âme d'une de ses composantes humaines puisqu'il est doué de raison et qu'il s'apparente énormément aux autres humains, côté émotif et psychologique. Il serait alors plausible que le monstre de Frankenstein soit la réincarnation de l'âme provenant d'un des corps humains qui le compose. Cependant, comme Shelley ne s'intéresse pas à la provenance de l'âme de sa créature mais plutôt à son développement, plusieurs hypothèses pourraient ici être valides. On pourrait tout simplement avancer que l'âme qui anime la créature de Frankenstein provient du même lieu que toutes les âmes d'enfants naissants. Ainsi, le mystère de sa provenance perdure comme celui de la provenance des âmes de chacun d'entre nous. Toutefois, il est possible de voir que le lien qui unit Frankenstein à son monstre n'est peut-être pas un lien de sang mais peut correspondre au lien unissant les enfants adoptés à leurs parents adoptifs. Cependant, comme le monstre reconnaît Frankenstein comme étant son père malgré le fait que celui-ci n'ait jamais été présent dans sa vie, il serait plus plausible que l'acte de création ait fait de Frankenstein le père « biologique » de son monstre, même s'ils n'ont pas de gènes communs. Si l'on accepte cette dernière hypothèse, il serait alors possible d'avancer que l'âme qui anime le monstre est en quelque sorte apparentée à celle de Frankenstein. Ce dernier le suggère alors qu'il réalise que son monstre est toujours en vie et qu'il est responsable de la mort d'un innocent : « my own spirit let loose from the grave » (Shelley, 104). Le monstre de Frankenstein serait alors l'extension de son créateur, un peu comme un enfant est l'extension de ses parents, mais plus encore, puisqu'il est l'esprit même de Frankenstein sorti de sa tombe. Cette image est

intéressante et nous y reviendrons quand il sera question du double comme moyen de défense de l'humain face à son angoisse de la mort.

De plus, selon Morin, cette conception archaïque de la mort-renaissance se modernise avec le temps : « [...] dans les religions de salut [les notions du double et de la renaissance] se retrouveront : les forces de renaissance de la mort deviendront forces de résurrection de l'individu, pour "qu'en lui-même enfin l'éternité le change" » (Morin, 125). Dans *Dracula*, le vampire est nul autre que l'être mort ressuscité en son propre corps : « Until the other, who has fouled your sweet life, is true dead you must not die; for if he is still with the quick Un-Dead, your death would make you even as he is » (Stoker, 331). Dans le chapitre précédent, il a été établi que *undead* signifie « le contraire de mort ». Or, comme nous l'avons vu, le vampire doit mourir si sa transformation se veut complète. Il vit alors au-delà de la mort, hantant les vivants et volant leur substance vitale afin de maintenir sa propre vie. Il est donc sa propre personne morte mais née de nouveau en elle-même. Si l'on poursuit selon l'hypothèse de Morin, le temps doit être un agent de changement chez le vampire. Dans le roman de Stoker, c'est effectivement ce qui a lieu : l'humain, infecté par le vampire, meurt et devient lui-même comme son créateur, c'est-à-dire que le temps n'a plus aucune instance sur sa propre personne parce qu'il ne vieillit plus et ne peut donc plus mourir (Stoker, 252). Ainsi, l'éternité transforme le vampire puisque c'est grâce à elle qu'il atteint sa nouvelle nature, celle d'un être immortel. Toutefois, Stoker, tout comme ses sources folkloriques l'affirmaient, suggère que les vampires peuvent mourir si l'on enfonce un pieu dans leur cœur, entre autres (Stoker, 239). La mort-renaissance expliquée par Morin fait en fait référence à l'idée du perfectionnement de soi dans ce monde, afin d'accéder au Paradis et à la paix éternelle après la mort. Dans son roman, Stoker représente cette croyance qui se retrouve dans le christianisme pour en faire une vie éternelle non pas basée sur le perfectionnement de soi et la paix intérieure, mais plutôt sur la multiplication d'actes immoraux et la damnation éternelle. Nous regarderons cependant cette question plus en détails dans les paragraphes concernant le dualisme de l'âme et les mauvais esprits, ainsi que dans le dernier chapitre de ce mémoire.

Le roman de Shelley présente lui aussi cette conception archaïque modernisée en une religion du salut. Le monstre de Frankenstein approfondit d'ailleurs sa connaissance de la langue de sa « famille d'adoption », les De Lacey, en lisant le *Paradise Lost* de Milton, entre autres. De plus, son discours est lui-même teinté de religiosité, par exemple quand il parle de sa création : « Like Adam, I was created apparently united by no link to any other being in existence; but his state was far different from mine in every other respect » (Shelley, 154). Ainsi, si dans *Dracula*, la conception de mort-renaissance correspond à une conception chrétienne, on peut affirmer la même chose de *Frankenstein*. Le monstre de Frankenstein, parce qu'il est de la matière morte réanimée, représente donc les forces de renaissance de la mort comme force de résurrection. Si l'on poursuit la réflexion en utilisant l'hypothèse de Morin, puisqu'il représente l'être ressuscité, le monstre de Frankenstein doit être altéré par le temps. Contrairement aux vampires de Stoker, le monstre de Frankenstein n'accède pas à l'immortalité dans sa renaissance. Si ce qui permet au monstre de renaître est en fait une force de résurrection, elle ne lui donne pas pour autant l'immortalité. Le monstre de Frankenstein est alors beaucoup plus près des humains que les vampires. Il a beau être plus agile, plus fort et plus résistant qu'eux, il est quand même touché par le froid et la chaleur (Shelley, 145). Donc, si le monstre de Shelley est plus humain que les vampires, il est normal qu'il soit mortel, surtout quand on considère qu'il représente la peur de la mort de Frankenstein, idée sur laquelle je reviendrai dans les paragraphes sur le double. Cependant, si l'on reprend les propos de Morin, la créature qui devrait rechercher le perfectionnement de soi dans sa vie après la mort semble s'en éloigner au fur et à mesure que le temps passe. Si le monstre de Frankenstein est d'abord habité par des bons sentiments envers les êtres humains (Shelley, 140), les circonstances feront bientôt de lui un être rongé par son désir de vengeance. Ainsi, à la place de tenter d'accéder à la paix éternelle en s'améliorant, il ne fait que se rapprocher de la damnation. Je reviendrai toutefois sur cette question dans le dernier chapitre de mon mémoire.

3.4 La Mort-rennaissance due au sacrifice fécondant

L'acte de création que chacun des deux romans représente comporte un deuxième pendant de l'immortalité du Moi. Selon Morin, « [l']homme ne s'approprie pas seulement mythiquement la loi de mort-naissance pour fonder sa propre immortalité, il s'efforce aussi d'utiliser magiquement la force naissante de vie qu'est la mort pour ses propres fins vitales » (Morin, 129). Ainsi, quand Dracula choisit sa prochaine victime, la prochaine personne à mourir pour renaître en vampire, il dévoile en fait les forces fécondantes de la mort. De même, quand Frankenstein choisit les corps qu'il démembrera pour les rapiécer en un autre être, il utilise la mort pour mieux créer la vie. Cependant, les forces fécondantes de la mort auxquelles Morin fait référence sont liées à la notion de sacrifice. Dans le cas de *Frankenstein*, si le personnage du même nom utilise la mort pour créer le corps qui contiendra de nouveau la vie, on ne peut pas affirmer qu'il le fait par le biais du sacrifice d'autrui. Ce qu'il prend comme matériaux, c'est des membres morts. Il ne fait que profaner le corps humain déjà mort (Shelley, 82), sans pour autant le sacrifier.

Toutefois, la question du sacrifice est très présente dans *Dracula*. Non seulement est-ce qu'elle dévoile la fécondité de la mort, mais elle opère aussi pour le bien-être de la société : comme l'indique Morin dans son étude, le sacrifice « devient très souvent un transfert purificateur qui écarte sur autrui (esclave ou animal) la nécessité de mourir » (Morin, 131). Comme je l'ai souligné plus tôt avec une citation tirée de l'analyse de Kathleen L. Spencer, si Dracula choisit Lucy comme première victime anglaise, ce n'est pas seulement parce qu'elle est facilement accessible à cause de son somnambulisme, c'est aussi parce que son sacrifice permet de rétablir un certain ordre social (Spencer, 209). Lucy est marginale : elle n'a pas de père ni de frère et donc aucune protection masculine, elle contrôle mal sa sexualité et elle est somnambule. Ce n'est donc pas surprenant que Dracula choisisse cette jeune femme comme première victime du sacrifice qui dévoile les forces fécondantes de la mort. Dans *La Violence et le sacré*, René Girard confirme l'importance du sacrifice pour le bon fonctionnement de la collectivité : « La société cherche à détourner vers une victime "sacrifiable", une

violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger » (Girard, 17). Comme Lucy est différente des autres personnages du roman et qu'elle menace la paix qui règne entre ses prétendants en demeurant en vie, que le vampire la prenne et la transforme, c'est agir pour le bien de la société. Cependant, ce sacrifice, à la place de rétablir l'ordre social, le rend encore plus désordonné. Il y a deux raisons pour ceci. La première est annoncée par Girard :

« S'il y a trop de rupture entre la victime et la communauté, la victime ne pourra plus attirer à elle la violence; le sacrifice cessera d'être "bon conducteur" [...]. Le sacrifice perd son caractère de violence sainte pour se "mélanger" à la violence impure, pour devenir le complice scandaleux de celle-ci, son reflet ou même une espèce de détonateur » (Girard, 63-64).

Comme Lucy est très différente du type de jeunes femmes que l'on devrait retrouver dans la société anglaise de l'époque (Showalter, 180), elle s'éloigne trop de sa communauté et son sacrifice, à la place de calmer la violence propagée par Dracula, ne fait qu'être le début d'une lutte féroce entre les membres de la communauté et le vampire qui est à l'extérieur de ce groupe. La seconde raison complète cette première : non seulement est-ce que le choix de Lucy pour victime sacrificable est mauvais et ne fait qu'augmenter la violence, mais le fait que sa mort n'est pas une finalité en soi n'aide pas à stopper l'escalade de la violence impure. Parce que la mort de Lucy n'est qu'un autre début pour elle, la violence ne fait que recommencer. Stoker suggère ce point en faisant en sorte que Lucy, comme Dracula avant elle, se met à attaquer les gens de sa communauté (Stoker, 231) et c'est pourquoi sa deuxième mort pourra enfin donner un répit à la société (Stoker, 253).

Ce que Stoker semble suggérer, c'est que la première mort de Lucy n'en est pas une. Elle semble plutôt être une renaissance : une fois morte, Lucy revient du monde des morts et peut co-habiter avec ses survivants (Stoker, 249). Elle meurt cependant une seconde fois et, cette fois-ci, il semble que c'est la bonne : « [...] when this now Un-Dead be made to rest as true dead, then the soul of the poor lady whom we loved shall again be free » (Stoker, 253). Sa seconde mort correspond à ce que le christianisme considère être l'accès à l'immortalité, c'est-à-dire la paix éternelle. Stoker le souligne quand il décrit la seconde mort de Lucy et les conséquences de celle-ci sur l'aspect

physique de la jeune femme : « There, in the coffin lay no longer the foul Thing that we had so dreaded and grown to hate [...], but Lucy as we had seen her in her life, with her face of unequalled sweetness and purity » (Stoker, 255). Cette seconde mort vient alors purifier l'âme de Lucy et elle se manifeste sur son corps : « One and all we felt that the holy calm that lay like sunshine over the wasted face and form was only an earthly token and symbol of the calm that was to reign for ever » (Stoker, 255). Un peu de la même façon, comme Dracula est condamné à la damnation éternelle, on peut supposer que, si sa transformation a été semblable à celle de Lucy, sa première mort qui le transforme en vampire n'agit pas comme une manière de rétablir l'ordre dans la société, puisqu'elle crée en fait le désordre et l'augmente. Sa seconde mort, qui sera complétée à la fin du roman de Stoker, lui permettra d'accéder à la paix éternelle chrétienne et permettra à la société de retrouver l'ordre perdu (Stoker, 418).

Une question se pose : pourquoi est-ce que la mort de Dracula, un être doublement étranger aux membres de la communauté anglaise à cause de sa nature et de sa nationalité, permet à cette dernière de retrouver la paix ? Si l'on se fie à l'étude de Girard, n'aurait-il pas fallu que la personne sacrifiée soit un être plus près de cette société ? Le roman de Stoker présente, en fait, différents sacrifices qui agissent pour le bien-être et le mal-être de la société. La première mort de Lucy agit, nous l'avons vu, comme détonateur de la violence impure parce qu'elle la propage à son tour. Si, à la place de se transformer en vampire, Lucy était réellement morte, son sacrifice aurait permis l'arrêt temporaire de la violence impure. C'est toutefois sa seconde fin qui donne un premier répit à la communauté parce qu'il ne reste à cette dernière qu'une seule menace à détruire. Puis, Mina est infectée par la violence impure représentée par Dracula. Cette infection agit elle aussi comme un sacrifice pour le bien-être temporaire de la société parce que Mina est « our poor, dear Madam Mina » (Stoker, 363), une femme aimée par les hommes de la petite communauté qui est aussi marquée par la différence due à sa grande intelligence (Stoker, 274). Comme Lucy, elle est alors une victime sacrificable parce qu'elle est près des membres de la communauté qui l'aiment, mais assez différente de par son intelligence pour pouvoir bloquer la violence impure. Vu que Mina ne meurt pas et ne devient donc jamais un vampire complet, elle stoppe

l'impureté qui menace sa société en acceptant de vivre avec son infection et en convaincant même les hommes qui l'entourent de ne pas hésiter à l'éliminer si elle change trop (Stoker, 372).

Mais c'est la seconde mort de Dracula, celui qui a propagé toute cette violence, combinée à la mort héroïque de Quincey Morris, qui sacrifie sa vie au nom de la cause, qui viennent purifier la société et lui amener la paix et l'ordre qu'elle avait perdus. En effet, ce n'est pas seulement le sacrifice d'un être semblable mais assez éloigné de la société qui vient la purifier, mais aussi le sacrifice obligé d'un être totalement différent en apparence. Que le vampire puisse agir comme agent purificateur suite à sa mort-fin ne devrait pas être possible si l'on se fie au discours de René Girard, puisqu'il est le contraire de tout ce qui est humain. Or, en lançant cette idée, Stoker insinue que le vampire n'est pas si différent de l'humain qu'on le croit. Il a beau vivre au-delà de la mort, être immortel dans la mort, se nourrir du sang des autres, ignorer volontairement les lois humaines et naturelles, il doit tout de même suivre certaines lois, il vit, il mange, il dort et il a besoin d'établir des liens sociaux (Stoker, 279). Je reviendrai là-dessus dans le dernier chapitre où il sera question de l'esprit des monstres et des humains qui se retrouvent face à ces derniers.

Si dans *Dracula* l'infection des humains qui se transforment, suite à leur mort, en vampires agit comme force fécondante de la mort parce qu'elle crée une nouvelle vie et si le sacrifice permet en même temps la prolongation de la vie humaine, dans *Frankenstein*, le sacrifice agit surtout comme une façon de détourner la mort de Frankenstein lui-même sur autrui. Le sacrifice dévoile ainsi les forces fécondantes de la mort en permettant à ce jeune homme de prolonger sa vie. C'est le monstre de Frankenstein qui procède à ces immolations. S'il les accomplit, c'est pour se venger contre ce créateur qui l'a abandonné : « [...] impotent envy and bitter indignation filled me with an insatiable thirst for vengeance » (Shelley, 241). Cependant, à la place d'attaquer ce créateur directement, le monstre frappe les gens que ce dernier aime. Ces gens sont semblables à Frankenstein parce qu'ils entretiennent des liens amicaux, amoureux ou familiaux avec lui et pourraient donc rétablir l'ordre social par leur mort.

Or, comme leur mort est violente et comme elle est accomplie dans le but de blesser un être qui leur est proche, au lieu de purifier la société de cette violence, leur sacrifice ne fait qu'augmenter son impureté. La seule immolation qui permettrait à la société de se sortir de ce cercle vicieux serait celle de Frankenstein. Une fois que tous les gens qu'il aime sont morts, ce dernier se lance corps et âme dans la poursuite de sa créature. À partir de ce moment, la violence impure prend fin :

« Surely in that moment I should have been possessed by phrenzy, and have destroyed my miserable existence, but that my vow was heard, and that I was reserved for vengeance. The laughter died away; when a well-known and abhorred voice, apparently close to my ear, addressed me in an audible whisper – “I am satisfied: miserable wretch! you have determined to live, and I am satisfied” » (Shelley, 225).

La propagation de la violence impure prend alors fin au moment où Frankenstein se consacre entièrement à sa créature en la pourchassant. C'est donc parce qu'il se sacrifie pour la cause de l'humanité en tentant de détruire cet être qui menace l'espèce humaine, selon lui (Shelley, 234), que Frankenstein réussit à stopper l'infection violente. Il permet alors aux autres humains de prolonger leur vie.

C'est toutefois le dernier sacrifice qui a le plus d'importance dans le roman de Shelley : après la mort de son créateur, le monstre décide de s'auto-sacrifier, afin que la violence contre l'humanité prenne réellement fin et afin d'éviter qu'un autre tente la même expérience que Frankenstein (Shelley, 243). En s'immolant lui-même, le monstre de Frankenstein permettrait à la société de retrouver l'ordre perdu par sa disparition. Comme c'est son existence qui crée le désordre et comme celui qui l'a créé ne peut plus le détruire, cette responsabilité incombe au monstre lui-même, à moins qu'un autre héros ne se présente. Avant sa mort, Frankenstein demande à Walton de s'acquitter de cette tâche : « When actuated by selfish and vicious motives, I asked you to undertake my unfinished work; and I renew this request now, when I am only induced by reason and virtue » (Shelley, 239). Cependant, il reconnaît peu de temps après que sa demande n'est peut-être pas raisonnable : « I dare not ask you to do what I think right, for I may still be misled by passion » (Shelley, 239). En effet, si Frankenstein retire sa demande, c'est parce que ses mauvaises expériences lui ont fait prendre conscience de l'importance de prendre des décisions à tête reposée et non pas lorsqu'on est dirigé par une passion

(Shelley, 83). Ironiquement, le monstre qu'il a créé en arrive aux mêmes conclusions et c'est à cause de celles-ci qu'il décide de se sacrifier lui-même, afin d'être enfin en paix avec lui-même (Shelley, 244). Le sacrifice de Frankenstein et celui de son monstre sont alors des forces fécondantes de la mort : grâce à eux, l'humanité s'est acheté un peu plus de temps pour se perfectionner. De plus, ils permettent à ces deux personnes d'accéder à leur paradis. De la même manière, en éliminant les vampires, les mortels se procurent plus de temps pour se réaffirmer en tant qu'individus et en tant qu'êtres humains et, surtout, pour s'améliorer afin de mériter la paix éternelle. Leur sacrifice permet aussi aux vampires d'être finalement en paix avec eux-mêmes.

3.5 Le Double

Ainsi, l'être humain est angoissé par sa propre mort qu'il considère comme étant la fin de ce qui marque son individualité, c'est-à-dire son Moi ou son esprit. Selon Freud, le double agit comme une assurance contre la disparition du moi (Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, 79), ce que Frankenstein souligne dans son désir de création d'un être vivant : « [...] many happy and excellent natures would owe their being to me » (Shelley, 82). S'il crée cet être, ce n'est pas seulement afin de trouver une manière d'éradiquer toute souffrance pour l'être humain ni seulement pour être la première personne à accomplir cette tâche, mais c'est aussi pour satisfaire son désir de survie de sa personne à travers le temps, grâce à une succession de générations qui lui devront la vie. Freud poursuit la réflexion sur la question du double en expliquant en quoi il devient angoissant :

« Mais ces représentations ont poussé sur le terrain de l'amour illimité de soi, celui du narcissisme primaire, lequel domine la vie psychique de l'enfant du primitif; et avec le dépassement de cette phase, le signe dont est affecté le double se modifie; d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant avant-coureur de la mort » (Freud, *L'inquiétante étrangeté*, 79).

Afin de dépasser cette angoisse de la mort et vivre, l'humain a alors recours à différentes croyances. La première que nous avons vu correspond à l'immortalité du Moi qui survit dans une renaissance après la mort et dans un sacrifice qui permet la vie. Maintenant, l'être humain utilise une deuxième image afin de se représenter

l'immortalité du Moi : le double. Selon Rank, le double a subi une évolution au cours de son utilisation :

« Au début, le Double est un *Moi identique* (ombre, reflet), comme cela convient à une croyance naïve en une survie personnelle dans le *futur*. Plus tard il représente aussi un *Moi antérieur* contenant avec le *passé* aussi la jeunesse de l'individu qu'il ne veut plus abandonner, mais au contraire conserver ou regagner. Enfin, le Double devient un *Moi opposé* qui, tel qu'il apparaît sous la forme du Diable, représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente *actuelle* qui la répudie » (Rank, 73-74).

Ainsi, l'être humain utilise d'abord le double pour assurer la survie de son être dans le temps, puis son double devient son idéal et, enfin, il devient ce que l'humain déteste le plus, que ce soit son corps qui se décompose, son âme qui disparaît ou ses penchants les plus malsains. Ce double devient alors l'ennemi de celui qui l'a créé. Il permet ainsi à l'être humain de se défaire de sa peur de la mort en l'extériorisant en un être palpable ou non qu'il peut combattre.

Dans *Dracula* et *Frankenstein*, les deux auteurs semblent prendre cette idée à la lettre. C'est d'ailleurs le propre du genre auquel les deux romans appartiennent : ils font partie de la tradition du roman gothique. Ce sous-genre du fantastique naît au dix-huitième siècle en opposition avec la raison et le classicisme. À cette époque, le gothique « was the archaic, the pagan, that which was prior to, or resisted the establishment of civilized values and a well-regulated society » (Punter et Byron, 8). À l'époque où Shelley écrit son *Frankenstein*, le gothique refait surface en réponse à un temps de crise :

« The Gothic novel began to emerge at a time when the forces of industrialization were transforming the very structures of society. [...] Emergent capitalism led to a growing sense of isolation and alienation, as increasing mechanization divorced workers from the products of their labour, and the urban centres disconnected them from the natural world. The very ideas of what it meant to be human were disturbed in the face of increasing regimentation and mechanistic roles » (Punter et Byron, 20).

De même, Stoker écrit son *Dracula* à une époque où la science ôte à l'être humain la supériorité qui lui était attribuée et rend alors possible la dévolution de l'espèce humaine, soulignant ainsi le caractère changeant de ce qui est humain (Punter et Byron,

22-23). Face à cette crise industrielle et scientifique qui devient rapidement une crise identitaire, le gothique reprend les angoisses des gens, les transforme en les exagérant, afin de les rendre encore plus horribles. C'est, selon Punter et Byron, parce que la capacité de ressentir la terreur est ce qui nous permet de nous reconnaître comme étant humains :

« The Enlightenment conviction that man can understand his own circumstances has never, indeed, disappeared from the history of ideas; but what the Gothic does is to entertain the fear or rather, to follow Burke, the terror that such an enterprise may not in fact be possible, that there is something inherent in our very mortality that dooms us to a life of incomprehension, a life in which we are forever sunk in mysteries and unable to escape from the deathly consequences of our physical form » (Punter et Byron, 12).

Ainsi, angoissés par la possible impossibilité de comprendre le monde qui les entoure, les êtres humains reconnaissent que certains phénomènes peuvent conserver leur part de mystère. Tout ce que le gothique fait, ce n'est que prendre cette part de mystère et lui donner forme. Ainsi, il agit un peu comme une façon d'extérioriser les peurs humaines, afin de les cacher à nouveau à l'humain, de les enrayer ou, tout simplement, de les rappeler à la conscience humaine.

Donc, si Shelley se pose la question d'où vient le principe de vie à une époque où l'on se demande justement ce que sont la vie et la mort, elle se demande en même temps ce qu'est l'humain et ce qui peut être considéré comme étant une caractéristique humaine. À une époque où les tâches humaines deviennent mécanisées et où les rôles qui étaient auparavant attribués aux humains se retrouvent accomplis par des machines, Frankenstein crée son monstre, un être qui était auparavant mort parce qu'il est composé de différents cadavres, mais qui recouvre la vie suite à une étincelle de vie artificielle (Punter et Byron, 20). Il s'agit donc d'une renaissance pour cet être, mais à quel prix? À l'époque où Shelley écrit son roman, le débat concernant le principe de vie bat de son plein et oppose la conception matérialiste à une conception plus classique qui veut conserver une part de métaphysique dans la question de la vie :

« Abernethy, wanting to retain some metaphysical elements in common with religious beliefs, conversely argued that such concepts as "organization", "function" and "matter" could not entirely explain life : something else was required, some "subtile, active vital principle" that might be linked to the concept of the immortal soul » (Punter et Byron, 21).

Ainsi, parce qu'au moment où Shelley retravaille son roman les idées matérialistes sont fortement débattues, *Frankenstein* conserve son lien avec le christianisme en se penchant sur l'âme humaine et sur la notion de punition divine.

En effet, en accordant une renaissance à un être qui aurait dû être mort, Frankenstein prend la place de Dieu et doit alors être puni pour son geste, puisqu'il n'y a qu'un seul dieu selon la pensée chrétienne. En créant un être artificiellement, Frankenstein prend non seulement la place de Dieu mais il devient aussi la cause du mal qui ronge sa société, c'est-à-dire qu'il est alors responsable de la mécanisation de l'humanité et, ainsi, de la crise identitaire humaine. La punition de Frankenstein prend alors la forme de sa propre création : il est « my own vampire, my own spirit let loose from the grave, and forced to destroy all that was dear to me » (Shelley, 104). Il correspond donc au Moi opposé tel que décrit par Rank, mais il est aussi un être créé artificiellement lui-même en difficulté identitaire. Le monstre reflète alors l'instabilité qui frappe l'humanité, comme s'il en était le miroir, c'est-à-dire qu'à la place de représenter la crise humaine directement, il l'inverse. Comme il n'est pas tout à fait humain, sa crise est à la fois semblable à celle vécu par les humains face à leur créateur et tout à fait différente parce qu'eux, au moins, ont la chance de ne pas être seul avec leur mal et leurs questions (Shelley, 146-147). En tant que double de Frankenstein, la créature est alors un esprit vengeur qui s'attaque à ceux que Frankenstein aime et qui provoque en ce dernier des sentiments de culpabilité qui lui font proclamer plusieurs fois :

« I am the assassin of those most innocent victims; they died by my machinations » (Shelley, 209). Frankenstein se sent ici doublement coupable : il se considère le meurtrier de ces personnes, même s'il n'a pas posé ce geste lui-même, tout en étant conscient qu'il en est responsable seulement de façon indirecte en ayant donné vie à l'assassin.

Cependant, si la créature de Frankenstein est réellement son double, comme le souligne le jeune homme lui-même, qu'est-ce que cela signifie? Selon la psychanalyse, le double serait un mécanisme de défense : « l'individu se sépare d'une partie de son

Moi contre lequel il se défend, auquel il voudrait échapper » (Rank, 85). Quand Frankenstein réalise que son expérience a fonctionné mais que le résultat n'est pas celui espéré, il tente effectivement d'échapper à sa créature :

« Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room, and continued a long time traversing my bed-chamber, unable to compose my mind to sleep. At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured; and I threw myself on the bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of forgetfulness » (Shelley, 85).

C'est l'aspect physique de sa créature qui horripile Frankenstein au point où il ne peut la regarder sans vouloir s'enfuir. Composé de morceaux appartenant à différents cadavres que Frankenstein a choisis lors de visites dans des abattoirs et des morgues, le monstre a une apparence qui n'est pas naturelle : « [...] its unearthly ugliness rendered it almost too horrible for human eyes » (Shelley, 125). C'est à cause de son apparence déviante que Frankenstein reconnaît le caractère anormal de son existence et de sa personnalité et qu'il considère ce dernier être son esprit sorti de la tombe. Ainsi, la créature qui ressemble à un cadavre peut correspondre à la mortalité de Frankenstein de laquelle il aurait tenté de se séparer : en désirant créer un être sans aucune aide féminine, Frankenstein a tenté de devenir un dieu pour cet être et donc d'accéder à l'immortalité, mais sa création, au lieu de lui ressembler, a pris la semblance de la mortalité à laquelle Frankenstein tentait d'échapper par l'acte de création lui-même. Cependant, le monstre ne représente pas seulement la partie mortelle de Frankenstein, il représente aussi la peur de la paternité qui hante ce jeune homme, si on considère cet être étrange comme étant sa progéniture. Cette paternité, comme la mort, représente chez Frankenstein la fin de son rêve scientifique. Ainsi, le monstre de Frankenstein serait son double à la fois parce qu'il est son descendant et parce qu'il représente une partie de Frankenstein à laquelle il tente d'échapper, c'est-à-dire sa propre fin et la fin de son désir de connaissance par lequel il se définit comme individu. L'apparition du double est alors une menace pour l'individualité parce qu'il vient incarner la fin de ce par quoi l'individu se définit comme tel.

3.6 Le Dualisme de l'âme

Un peu de la même manière, les vampires dans *Dracula* sont les doubles des gens qu'ils étaient avant leur transformation. Comme la créature de Frankenstein, les vampires sont des Moi opposés, c'est-à-dire des êtres menaçants desquels le Moi tente de s'échapper. C'est lors de la transformation que le dédoublement s'opère :

« Whilst asleep [Lucy] looked stronger, although more haggard, and her breathing was softer; her open mouth showed the pale gums drawn back from the teeth, which thus looked positively longer and sharper than usual; when she woke the softness of her eyes evidently changed the expression, for she looked her own self, although a dying one » (Stoker, 190).

Parce qu'elle n'est pas encore morte, Lucy est encore complète, elle ne s'est pas encore séparée de cette partie d'elle-même contre laquelle elle se défend. Cette partie est bien évidemment sa propre mortalité. Le fait qu'en devenant vampire, l'on devient immortel prouve bien ceci. Or, Stoker suggère que l'immortalité n'est accessible qu'après la mort, un peu comme la croyance archaïque et la croyance des religions du salut le veulent. Van Helsing le souligne dans sa description du vampire : « [...] there comes with the change the curse of immortality; they cannot die, but must go on age after age adding new victims and multiplying the evils of the world [...] » (Stoker, 252). Ainsi, au lieu de mourir suite à son infection, Lucy se transforme par-delà la mort : « [i]t is her body, and yet not it » (Stoker, 252), elle se dédouble. En se détachant de sa mortalité, Lucy se détache alors de son humanité et des inhibitions qui vont de paire avec elle : « Lucy Westenra, but yet how changed. The sweetness was turned to adamant, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness » (Stoker, 249). Elle est ainsi son propre double né en elle-même et dont la renaissance a détruit son Moi originel.

La douce Lucy disparaît alors pour laisser place à la séductrice en elle, à la femme à la sexualité débordante et incontrôlable. Ce dédoublement vient alors séparer l'élément mortel de celui immortel mais aussi la partie contrôlée de celle qui refuse les inhibitions. Lucy devient donc son propre double, c'est-à-dire son propre Moi opposé. Selon Rank, ceci est en fait un moyen de défense qui permet à Lucy d'attribuer ses

penchants malsains à un double, afin de ne pas être accusée de ces méfaits qui ne permettraient pas à son âme d'accéder à la paix éternelle : « Les tendances et inclinations reconnues comme blâmables sont séparées du Moi et incorporées dans ce Double. Par ce détournement, le héros peut s'adonner à ses penchants, croyant ne point encourir de responsabilité » (Rank, 106). Ce dédoublement permet donc à Lucy de se défaire de son sentiment de culpabilité qui l'empêchait de vivre sa sexualité débordante. Cependant, en se dédoublant, Lucy accède à l'immortalité parce qu'elle se détache de sa mortalité et, à la place d'atteindre le Paradis chrétien, elle est damnée par ces gestes malsains dont elle tentait de s'éloigner en les attribuant à son double. Or, en étant son propre double, Lucy ne les éloigne pas, elle les conserve plutôt en elle-même. Elle est alors damnée éternellement au lieu d'acquiescer la pureté éternelle, à cause de son dédoublement qui la rend immortelle et qui fait qu'elle conserve en elle-même ses penchants blâmables.

Dans le même ordre d'idées, quand Mina est infectée par Dracula, elle se sent libre de laisser aller son intelligence et d'exposer ses connaissances aux hommes qui l'entourent : « "And I," said Mrs Harker brightly, and more like her old self than she had been for many a long day, "shall try to be of use in all ways, and shall think and write for you as I used to do. Something is shifting from me in some strange way, and I feel freer than I have been of late!" » (Stoker, 380). Cependant, ce changement est mal vu par les hommes qui l'accompagnent parce qu'il est le symptôme de son dédoublement. Contrairement à Lucy, si Mina venait à devenir vampire, elle n'aurait pas de penchants sexuels, mais plutôt des penchants intellectuels non convenables pour une femme de cette époque (Showalter, 180-181). Comme Van Helsing le dit souvent, Mina a le cerveau d'un homme mais le corps d'une femme (Stoker, 381). Toutefois, après être infecté par le vampire, l'esprit de Mina est encore plus menaçant parce qu'elle est maintenant douée de pouvoirs télépathiques. Elle utilise alors une partie du cerveau dont la majorité des gens ne connaissent même pas l'existence. Ce penchant pour les choses intellectuelles est blâmable pour une femme de l'époque qui devrait se soucier de sa famille, de son mari et de sa maison à la place de se questionner sur les mystères de la vie et de la mort (Showalter, 40). Ainsi, en se dédoublant, en devenant un presque

vampire, Mina peut se laisser aller à ses penchants sans culpabiliser. Quand elle sera guérie, elle devra refouler cette inclination pour se consacrer à son rôle d'épouse et de mère, ce qui sauvera son âme de la damnation éternelle qui frappe le vampire : « This boy will some day know what a brave and gallant woman his mother is. Already he knows her sweetness and loving care [...] » (Stoker, 419). Le retour à la normalité est alors représenté par le rétablissement des rôles sociaux qui replacent Mina dans son rôle de femme au foyer ne se consacrant qu'à son mari et à leurs enfants, à la place de mener une quête intellectuelle.

3.7 Les Mauvais esprits

Ce qui fait en sorte que les monstres de ces deux romans soient si dangereux pour l'ordre social, ce n'est pas seulement le fait qu'ils symbolisent l'angoisse de la mort extériorisée, mais aussi parce qu'ils représentent un dédoublement de l'esprit humain. L'idée de la séparation de l'âme en une partie respectant les lois humaines et une autre qui vit sans inhibitions qui se retrouve chez Rank, se retrouve aussi chez Freud et chez Morin. Dans *Totem et tabou*, Freud aborde le sujet de la transformation des morts en démons, c'est-à-dire de la possibilité de la dualité de l'âme. Selon lui, si le mort est démonisé, c'est suite à un mécanisme de défense qu'il nomme la projection (Freud, *Totem et tabou*, 75). Selon Freud, l'être humain qui vient de perdre un être cher se sent coupable de la mort de cette personne, même s'il ne l'a pas causée. Ce sentiment de culpabilité naît, en fait, d'un désir inconscient assouvi : « [...] cela signifie tout simplement que la mort du parent a procuré satisfaction à un désir inconscient qui, s'il avait été assez puissant, aurait provoqué cette mort. C'est contre ce désir inconscient que réagit le reproche après la mort de l'être aimé » (Freud, *Totem et tabou*, 74). Ainsi, rongé par un sentiment de culpabilité qui le fait réagir fortement à la mort d'un être proche, l'être humain extériorise par la suite ce sentiment pour l'attribuer à la personne morte :

« L'hostilité, dont on ne sait rien et dont on ne veut rien savoir, est projetée de la perception interne dans le monde extérieur, c'est-à-dire détachée de la personne même qui l'éprouve, pour être attribuée à une autre. Ce n'est plus nous, les survivants, qui sommes contents d'être débarrassés de celui qui n'est plus ; bien au contraire : nous

pleurons sa mort, mais c'est lui qui est devenu un mauvais démon que notre malheur réjouirait et qui cherche à nous faire périr » (Freud, *Totem et tabou*, 76-77).

Le mort devient alors l'ennemi du survivant par projection.

Les vampires de Stoker pourraient donc représenter cette idée lancée par Freud. Prenons pour exemple Lucy, puisqu'elle est la seule victime du vampire dont nous voyons la transformation complète. Dracula l'attaque à de nombreuses reprises et lui vole de son sang. Quatre hommes se nomment eux-mêmes défenseurs de cette pauvre jeune femme. Ils tentent de la sauver des griffes de la mort étrange qui la guette par toutes sortes de moyens. Cependant, leurs efforts sont en vain et Lucy meurt. L'être en qui Lucy se transforme est bel et bien un démon, puisqu'elle cherche à faire périr ses survivants, c'est-à-dire ces hommes qui devaient la protéger : « Friend Arthur, if you had met that kiss which you know of before poor Lucy die; or again, last night when you open your arms to her, you would in time, when you had died, have become *nosferatu* » (Stoker, 253). Les *undead* de Stoker ont effectivement pour but ultime la propagation de leur état (Stoker, 347), comme s'ils étaient fâchés contre leurs survivants.

Or, comme le souligne Freud, cette méchanceté qui est attribuée aux morts n'est en fait qu'une projection des sentiments de culpabilité des survivants :

« Ces sentiments hostiles à l'égard des parents les plus proches et les plus chers pouvaient bien rester latents, tant que ces parents étaient en vie, c'est-à-dire ne pas se révéler à la conscience, directement ou indirectement [...]. Mais après la mort des personnes à la fois aimées et haïes, cette situation ne peut subsister et le conflit doit nécessairement prendre un caractère aigu. La douleur née d'un surcroît de tendresse se révolte, d'une part, de plus en plus contre l'hostilité latente et ne peut, d'autre part, admettre que cette hostilité engendre un sentiment de satisfaction. C'est ainsi que s'effectue le refoulement de l'hostilité inconsciente par le moyen de la projection [...] » (Freud, *Totem et tabou*, 77).

Ainsi, si Lucy se transforme en démon après sa mort, ce ne serait pas seulement parce qu'elle a été infectée par une maladie qui provoque cette transformation, mais aussi parce que les hommes qui devaient la protéger n'ont pas réussi à le faire et cet échec les font se sentir coupables. Non seulement est-ce que leur échec pèse lourdement sur leur conscience, mais la mort de Lucy elle-même vient, comme le suggère Freud, assouvir un

désir inconscient de ces hommes qui provoque lui aussi le sentiment de culpabilité chez eux. Trois des hommes à qui la responsabilité de la vie de Lucy incombe sont ses prétendants et un quatrième, son médecin. Van Helsing ne bénéficie en rien de la mort de Lucy puisqu'elle est sa patiente, et sa mort ne devient qu'un échec professionnel et personnel parce qu'il s'attache à elle. Cependant, la mort de Lucy bénéficie à Quincey Morris, Arthur Godalming et John Seward : « While [Lucy] does officially choose one of her three suitors, her choice is insufficiently absolute to control the competition among the three for her possession » (Spencer, 210). Ainsi, en mourant, Lucy enlève la menace de violence que la compétition entre les trois hommes, peu soulignée par Stoker, laissait planer sur la société. Sa mort leur est donc bénéfique parce qu'elle les rapproche, alors qu'en vivant, Lucy n'aurait fait que les séparer. Donc, ces trois hommes se défendent de leur sentiment de culpabilité envers Lucy en projetant leur hostilité sur elle, la transformant ainsi en démon.

Dracula présente alors ce mécanisme de défense qu'est la projection, ainsi que la croyance aux mauvais esprits. *Frankenstein* semble lui aussi représenter le phénomène de la projection. Avant même d'en avoir la preuve, Frankenstein est convaincu de la méchanceté de son monstre : « Could he be (I shuddered at the conception) the murderer of my brother? No sooner did that idea cross my imagination, than I became convinced of its truth [...] » (Shelley, 103). Si Frankenstein procède à la projection de son propre sentiment de culpabilité afin de rendre sa créature coupable, c'est pour se défaire de son désir blâmable de quête intellectuelle. En effet, il est rongé de remords parce qu'il se sent coupable de passer plus de temps à poursuivre ses recherches qu'à entretenir ses liens familiaux :

« [...] I could not tear my thoughts from my employment, loathsome in itself, but which had taken an irresistible hold of my imagination. I wished, as it were, to procrastinate all that related to my feelings of affection until the great object, which swallowed up every habit of my nature, should be completed. I then thought that my father would be unjust if he ascribed my neglect to vice, or faultiness on my part; but I am now convinced that he was justified in conceiving that I should not be altogether free from blame » (Shelley, 83).

Ainsi, sa créature incarne non seulement les désirs inacceptables de Frankenstein, mais aussi son sentiment de culpabilité face à leur accomplissement.

On peut toutefois se demander s'il s'agit effectivement d'une projection dans les deux romans. Au départ, il s'agit en effet d'une projection, puisque Frankenstein n'a aucune preuve de ce qu'il avance. Cependant, au fur et à mesure que l'histoire se développe, le monstre confirme lui-même les soupçons de son créateur. Ainsi, si, au départ, Frankenstein attribue son propre sentiment de culpabilité à sa créature, il devient évident qu'elle est réellement coupable de ses propres gestes. De même, si, au départ, Lucy est maléfique à cause de la culpabilité projetée de ses prétendants, elle finit par démontrer qu'elle est elle aussi responsable de ses gestes. Donc, les monstres sont à la fois l'extériorisation de la culpabilité des autres et coupables eux-mêmes des gestes qu'ils posent.

Chez Morin, le Double se voit lui aussi attribuer un caractère démoniaque à cause du sentiment de culpabilité humaine :

« Avec le développement de l'intelligence chez l'homme et la notion consécutive de culpabilité, le Double qui, à l'origine, était un substitut concret du Moi, devient maintenant un diable ou un *contraire* du Moi, qui détruit le Moi au lieu de le remplacer. Le diable, qui d'après la croyance de l'Église s'empare d'une âme coupable et la prive ainsi de l'immortalité, est donc un descendant direct de l'âme immortelle personnifiée qui, lentement, s'est transformé en un esprit mauvais. Ainsi l'individu, sachant qu'il doit mourir, se punit lui-même par la conception d'un diable, ennemi de son âme. Il vit avec la conscience de sa disparition prochaine ou plutôt avec un sentiment de culpabilité qui lui fait constamment craindre un arrêt de mort » (Morin, 115).

Le monstre de Frankenstein correspond plutôt à cette hypothèse de Morin. En effet, ce monstre, au lieu de remplacer Frankenstein, tente de le détruire. Il le lui confirme même : « I, who irretrievably destroyed thee by destroying all thou lovedst » (Shelley, 240). De plus, Frankenstein souligne l'aspect maléfique de sa créature en l'appellant *devil* (Shelley, 125). Enfin, le monstre croit lui-même être plus près du diable que d'Adam : « Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition [...] » (Shelley, 154). Le combat de Frankenstein est donc celui d'un mortel contre un diable qu'il a créé lui-même. Si l'on considère l'apport que peuvent amener les hypothèses lancées par Morin sur le roman de Shelley, Frankenstein aurait alors créé ce diable, ennemi de son âme, afin de se punir. Coupable d'avoir tenté une expérience qui ne

devrait être réussie que par Dieu, Frankenstein est puni et sa punition est nulle autre que le refus de l'immortalité de son âme. Ainsi, au lieu de devenir comme un dieu pour sa créature et donc d'accéder à l'immortalité, Frankenstein est reconnu par cette dernière comme étant la cause de son malheur et méritant alors de souffrir lui aussi.

Poursuivi par son monstre, Frankenstein est constamment conscient de sa disparition prochaine et vit même avec un sentiment de culpabilité qui lui fait craindre à chaque moment la mort d'un innocent, provoquée par la création de son diable : « I am the assassin of those most innocent victims; they died by my machinations. A thousand times would I have shed my own blood, drop by drop, to have saved their lives [...] » (Shelley, 209). En sacrifiant sa vie, Frankenstein peut enfin débarrasser le monde de son démon parce qu'il expie enfin ses crimes, soit celui d'avoir tenté d'usurper la place de Dieu et celui d'avoir tué indirectement. Dans *Dracula*, le vampire est lui aussi associé au diable : Lucy, une fois transformée, est « callous as a devil » (Stoker, 249). Ainsi, si l'on suit la pensée de Morin, en sachant qu'elle va mourir, Lucy se punit en créant un diable qui est nulle autre qu'elle-même et vit alors avec un sentiment de culpabilité qui l'empêche d'assouvir ses désirs blâmables durant sa vie. Cependant, ce diable qu'elle se crée n'empêche pas sa condamnation : comme elle se rend coupable en s'abandonnant à Dracula, l'âme de Lucy est alors privée de l'immortalité paisible et devient damnée éternellement. Elle accède alors à une immortalité troublée : au lieu de parvenir à un état où la vie et la mort n'ont aucune place, l'âme de Lucy poursuit une vie de vices dans la sphère de la mort. Sa seconde mort lui permettra enfin d'accéder à la paix éternelle parce que ses crimes seront pardonnés par ceux qui l'aiment.

3.8 Conclusion

Alors, si les monstres respectifs de Shelley et de Stoker représentent l'extériorisation de l'angoisse de la mort, ainsi que le mauvais esprit en chair et en os, et si ces monstres sont, de plus, les doubles des humains vivants, il est nécessaire de les éliminer pour rétablir l'ordre social, naturel, moral et religieux. Comme les monstres de Stoker et de Shelley sont la représentation vivante du corps humain qui peut changer à

tout moment, régresser ou se décomposer, leur élimination permettrait alors de redonner sa stabilité au corps et de séparer à nouveau ce qui est humain de ce qui ne l'est pas. De la même manière, comme les monstres de ces auteurs sont l'angoisse de la mort extériorisée et incarnée, les éliminer revient à refouler à nouveau cette angoisse, afin de poursuivre la vie dans une ignorance paisible de notre mort prochaine. Enfin, éliminer le double permet au survivant de s'affirmer à nouveau comme individu unique. Une fois l'ordre rétabli, les éléments qui caractérisent l'humanité, c'est-à-dire le corps, l'esprit ainsi que la société humaine, peuvent être redéfinis et réaffirmés. La vie peut alors reprendre son cours normal et les gens peuvent ainsi ne plus avoir constamment peur de disparaître.

Chapitre 4

Comportements transgressifs

4.1 Introduction

L'être humain est un animal social. Il a donc besoin de la présence d'autrui pour vivre. Dans leur roman respectif, Mary Shelley et Bram Stoker abordent la question de la société humaine en y insérant un personnage qui vient la troubler. Le monstre, dans les deux romans, agit en effet comme un élément perturbateur d'ordre. Shelley et Stoker font de leurs monstres des êtres marginaux qui sont non seulement en marge de par leur apparence, mais aussi à cause de leurs comportements qui vont à l'encontre des idéaux de la société. Si l'on considère les hypothèses freudiennes concernant la société, cette dernière ne cesse de refuser à l'être humain la satisfaction de certains désirs qui ne s'accordent pas avec ses idéaux culturels (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 30). Ainsi, en leur attribuant certains comportements perturbateurs, Stoker et Shelley suggèrent que ces êtres étranges ne sont pas seulement en marge de la société, ils l'infectent aussi. Avant de me consacrer aux différents actes irréguliers commis par les monstres, je me pencherai sur la théorie de Freud à l'égard de la culture que je compléterai avec l'anthropologie de Mary Douglas. Puis, il sera question du caractère ambigu des monstres de Shelley et de Stoker et, enfin, des différents comportements irréguliers présentés par les monstres.

4.2 Les Théories freudiennes et douglassiennes de la culture

D'abord, Freud voit la société comme étant un cadre où l'on travaille tous ensemble pour le bonheur de chacun (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 18). En fait, si la communauté agit comme un regroupement dont le but principal est l'accès au bonheur commun, c'est parce que chaque être humain est marqué au départ par le désir d'être heureux. Cette tendance, Freud la renomme « principe de plaisir » :

« Cette aspiration a deux faces, un but positif et un but négatif, elle veut d'une part que soient absents la douleur et le déplaisir, d'autre part que soient vécus de forts

sentiments de plaisir. [...] On notera que c'est simplement le programme du principe de plaisir qui pose la finalité de la vie. Ce principe domine le fonctionnement de l'appareil animique dès le début ; de sa fonction au service d'une finalité, on ne saurait douter, et pourtant son programme est en désaccord avec le monde entier, avec le macrocosme aussi bien qu'avec le microcosme »
(Freud, *Le Malaise dans la culture*, 18).

Ainsi, chacun d'entre nous est motivé par le principe de plaisir qui est à la fois un bienfait parce qu'il tend vers notre bonheur et un méfait parce qu'il tend aussi vers le plaisir qui ne peut être entièrement satisfait à cause de notre constitution, c'est-à-dire à cause de notre corps qui est voué à la déchéance, du monde extérieur et des autres humains (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 19). Freud démontre alors que le plaisir peut créer autant de mal qu'il peut causer du bien, puisque sa satisfaction apporte le bonheur mais son insatisfaction, qui est fréquente, ne cause que souffrances. Donc, selon Freud, le principe de plaisir va de paire avec la douleur qui provient de trois sources différentes :

« La souffrance menace de trois côtés, en provenance du corps propre qui, voué à la déchéance et à la dissolution, ne peut même pas se passer de la douleur et de l'angoisse comme signaux d'alarme, en provenance du monde extérieur qui peut faire rage contre nous avec des forces surpuissantes, inexorables et destructrices, et finalement à partir des relations avec d'autres hommes » (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 19).

C'est à cause de l'aspiration humaine au plaisir que Freud annonce les diverses possibilités qui s'offrent aux êtres humains s'ils veulent éviter le déplaisir : soit ils s'isolent de tout contact humain afin d'avoir le repos, soit ils trouvent un moyen d'endormir les dispositifs qui permettent de ressentir la douleur, soit ils font front commun avec les autres pour s'attaquer à la nature et la soumettre à la volonté humaine (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 20). Ainsi, l'être humain est, selon Freud, constamment à la recherche du plaisir et ne cesse de tenter d'éviter toute source de déplaisir.

Puisque l'humain est attiré par toute source de plaisir et évite la souffrance et qu'il est un animal social, il est étrange que Freud considère la société comme étant une grande source de déplaisir pour l'humain (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 29). Si elle cause tant de misère aux êtres humains, c'est parce que sa raison d'être, qui est de nous

protéger de la menace provenant des sources de déplaisir, nous cause tout autant de souffrance qu'elle n'en élimine : « [...] l'homme devient névrosé parce qu'il ne peut supporter le degré de refusment que lui impose la société au service de ses idéaux culturels [...] » (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 30). Ainsi, la société en tant que telle est source de déplaisir parce qu'elle refuse la satisfaction de certains désirs. Comme l'humain a besoin des autres pour bien vivre, il est alors étrange qu'il soit social si la société lui cause tant de douleur, alors qu'elle lui impose de nombreuses règles de conduite. Elle va même plus loin, car elle punit sévèrement ceux qui tentent de satisfaire certains désirs malgré les interdits qu'elle impose à ses membres. La lutte qui s'en résulte devient alors un combat entre l'individu et le groupe :

« La vie en commun des hommes n'est rendue possible que si se trouve réunie une majorité qui est plus forte que chaque individu et qui garde sa cohésion face à chaque individu. La puissance de cette communauté s'oppose maintenant en tant que "droit" à la puissance de l'individu qui est condamnée en tant que "violence brute" » (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 38).

Donc, tout individu qui agit à l'encontre des lois et des droits donnés par la société est reconnu comme étant coupable d'un grave délit contre cette dernière.

Afin de maintenir un certain équilibre dans la société, l'individu doit alors se refuser certaines satisfactions dont il serait le seul à bénéficier parce qu'elles contreviennent aux idéaux sociaux. Sinon, si l'individu recherche toujours la satisfaction du désir refusé par la société, il aide alors à l'augmentation de l'hostilité envers la culture (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 39). Dans *Totem et tabou*, Freud touche à cette hypothèse en expliquant la contagion qui menace la communauté quand un individu ne respecte pas les tabous :

« L'homme qui a enfreint un tabou devient tabou lui-même, car il possède la faculté dangereuse d'inciter les autres à suivre son exemple. Il éveille la jalousie et l'envie ; pourquoi ce qui est défendu aux autres lui serait-il permis ? Il est donc réellement contagieux, pour autant que son exemple pousse à l'imitation, et c'est pourquoi il doit être évité » (Freud, *Totem et tabou*, 44).

Nous pouvons appliquer cette explication de l'isolement de la personne qui a enfreint le tabou à l'individu qui perpétue la violence brute en s'opposant à la puissance de la communauté, c'est-à-dire au droit. Cet individu devient contagieux parce qu'en ayant

enfreint le droit, il peut inciter les autres à l'imitation en éveillant leur jalousie. Il doit alors être isolé de la société d'une façon ou d'une autre ou cette dernière verra son bon fonctionnement menacé. Il s'agit ici de la pire punition possible pour l'être humain : ne plus faire partie de la société.

Dans *Purity and Danger*, Mary Douglas se questionne sur la signification de la pollution et comment elle peut constituer un danger pour la société. Selon elle, toute saleté consiste en une menace pour l'ordre : « Reflection on dirt involves reflection on the relation of order to disorder, being to non-being, form to formlessness, life to death » (Douglas, 16). Toutefois, cet ordre est surtout social, selon Douglas :

« Pollution ideas work in the life of society at two levels, one largely instrumental, one expressive. At the first level, the more obvious one, we find people trying to influence one another's behaviour. Beliefs reinforce social pressures [...]. Thus we find that certain moral values are upheld and certain social rules defined by beliefs in dangerous contagion [...] » (Douglas, 13).

Ainsi, Douglas croit, comme Freud, que certains comportements sont considérés impurs et dangereux parce qu'ils peuvent s'avérer contagieux. Si Freud affirme que la seule manière de conserver l'ordre social réside dans le refus de l'accomplissement de certains désirs, Douglas suggère non seulement ceci mais aussi que l'ordre peut être maintenu si un système est alors imposé :

« For I believe that ideas about separating, purifying, demarcating and punishing transgressions have as their main function to impose system on an inherently untidy experience. It is only by exaggerating the difference between within and without, above and below, male and female, with and against, that a semblance of order is created » (Douglas, 15).

Ainsi, imposer une catégorisation permettrait à la société de conserver un semblant d'ordre.

C'est pour cette raison que tout comportement et tout être marginal vient menacer l'ordre social : « First, consider beliefs about persons in a marginal state. These are people who are somehow left out in the patterning of society, who are placeless. They may be doing nothing morally wrong, but their status is indefinable » (Douglas, 115). C'est alors le fait que ces êtres ou ces éléments soient indéfinissables qui fait d'eux

un danger pour la société. Ils sont dangereux parce qu'on ne peut les classer définitivement, et si cette instabilité est menaçante c'est parce qu'elle guette notre propre stabilité. Elle agit donc un peu comme un miroir en nous montrant que le caractère ambigu d'un autre pourrait aussi être le nôtre un jour. Cependant, si Douglas insiste tant sur le fait que le caractère indéfini de ces objets et de ces personnes est dangereux, elle insiste tout autant sur le fait qu'ils ont peu d'influence sur leur marginalité et que, pour retrouver une place dans la société, ces marginaux doivent être réhabilités ou ils demeureront en marge de la communauté (Douglas, 117-118). Ainsi, Douglas en arrive aux mêmes conclusions que Freud : tout ce qui est marginal doit nécessairement être isolé parce qu'il constitue une menace pour l'ordre social, mais la réhabilitation est possible seulement si le désir inacceptable est refoulé ou inhibé quant au but, selon Freud, alors que Douglas la rend possible quand un autre donne une chance au marginal de retrouver une place dans la société après s'être purifié, soit en purgeant une peine ou en se soignant.

4.3 L'Ambiguïté du monstre

Alors, si nous considérons les monstres de Shelley et de Stoker par la lumière des théories freudiennes et douglassiennes, il est possible d'avancer que ces êtres étranges et étrangers soient en fait des marginaux. Dans *Frankenstein*, le monstre est bel et bien isolé de la société humaine : « [...] but am I not alone, miserably alone? You, my creator, abhor me; what hope can I gather from your fellow-creatures, who owe me nothing? they spurn and hate me. The desert mountains and dreary glaciers are my refuge » (Shelley, 126). Son isolement est d'abord dû à sa nature qui est indéfinie et indéfinissable. Comme nous l'avons vu dans les deux premiers chapitres, le monstre de Frankenstein est à la fois mort et vivant : son corps est composé de matière morte mais il est animé de vie. Ainsi, en étant à la frontière de la vie et de la mort, cet être est indéfini. De plus, il est non seulement indéfini parce qu'il représente à la fois la vie et la mort, il est aussi indéfinissable parce qu'il est composé de morceaux ayant appartenus à des corps humains et de morceaux issus de corps animaux. C'est alors son hybridité qui le rend marginal parce qu'elle fait de lui un être unique qui s'éloigne de l'univers connu. Il

ne devrait alors pas avoir de place dans la société humaine, si l'on se fie aux propos tenus par Douglas et par Freud.

Cependant, Hurley souligne la possibilité qu'offre ce statut ambigu pour l'humain : dans le roman gothique, l'être hybride présente le visage de l'inhumain, ce qui permet de réaffirmer ce que l'on reconnaît comme étant des caractéristiques de l'humanité et permet alors à cette dernière de se redéfinir comme telle (Hurley, 4). D'ailleurs, comme le souligne Hurley, ce serait en fait la catégorisation de ce qui est normal et de ce qui ne l'est pas qui est remis en cause par la présence d'êtres étranges dans le roman gothique :

« An alternate reading of Douglas could emphasize what is implicit in her argument : that classificatory schema are merely functional, artificial rather than natural, and that anomalous phenomena are abominable because they throw into relief the *provisionality* of the categories they confound » (Hurley, 25).

Ainsi, le monstre a une place dans la société mais sa place, au lieu d'être matérielle, est abstraite, puisqu'il peut agir comme agent de rétablissement de l'identité humaine qui subit une crise au dix-neuvième siècle ou comme agent perturbateur de la catégorisation opérée par la société elle-même et qui permet à cette dernière de créer un semblant d'ordre dans son enceinte. Le monstre est donc à l'extérieur de la société en tant que telle mais il a tout de même une influence sur son cours, puisqu'il peut la contaminer et lui permettre de retrouver un semblant d'ordre. Comme le souligne Douglas dans son analyse, le statut de la créature est ce qui la rend marginale et non pas nécessairement son comportement. Alors, ceci peut expliquer pourquoi Frankenstein répudie la sienne immédiatement après son animation. Toutefois, comme nous l'avons vu précédemment, d'autres facteurs entrent ici en ligne de compte.

Dans *Dracula*, le vampire est reconnu marginal surtout à cause de son comportement, puisque, comme il a été établi dans mon deuxième chapitre, le corps du vampire ressemble étrangement à celui de l'humain. Cependant, ce corps présente lui aussi certaines marques de sa marginalité : les femmes vampires deviennent plus belles qu'elles ne l'étaient et semblent même plus en vie qu'avant leur mort (Stoker, 206), alors que Dracula présente de nombreux traits de son atavisme avec sa pilosité et ses

traits durs, entre autres (Stoker, 48). Comme le monstre de Frankenstein, les vampires sont isolés de la société humaine :

« [Dracula] did not come at once into the library, so I went cautiously to my own room and found him making the bed. This was odd, but only confirmed what I had all along thought – that there are no servants in the house. When later I saw him through the chink of the hinges of the door laying the table in the dining-room, I was assured of it; for if he does himself all these menial offices, surely it is proof that there is no one else to do them » (Stoker, 58).

Ainsi, comme le démontre bien cette citation, le vampire vit non seulement dans un endroit isolé, tel Carfax Abbey et son château de Transylvanie qui sont assez loin d'autres maisons, mais aussi dans une certaine solitude. Si le Comte vit avec trois femmes, elles sont néanmoins elles aussi des vampires. Donc, le vampire, comme le monstre de Frankenstein, ne vit pas dans la société humaine. S'il vit en société, c'est seulement avec d'autres comme lui, comme le confirme le monstre de Frankenstein : « I am alone, and miserable; man will not associate with me; but one as deformed and horrible as myself would not deny herself to me. My companion must be of the same species, and have the same defects » (Shelley, 168). Comme dans le cas du monstre de Shelley, le monstre de Stoker est isolé des humains à cause de son statut de marginal qui lui vient de sa nature indéfinie. Il est lui aussi à la frontière de la mort et de la vie, de l'humain et de l'animal : comme la transformation du vampire ne se complète que dans la mort, le nouveau vampire vit au-delà de la mort et il est à la fois humain et animal, humain en apparence mais au comportement plutôt animal. Hybride, le vampire est alors dans une catégorie à part, soit celle de l'anormalité, et il défie les catégories imposées par la société de l'époque. Il représente alors un visage possible de l'humanité de la fin du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire le visage de la déchéance, de la régression et de la dégénérescence en étant à la fois humain et animal, mort et vivant. De plus, il permet à l'humanité de se redéfinir en présentant le contraire de ce qui est humain, alors qu'il agit de manière immorale selon les valeurs sociales. Dans le même ordre d'idées, l'hybridité du monstre de Frankenstein fait de lui un miroir de la société : en existant, ce dernier présente à la communauté humaine le visage monstrueux de sa science qui menace l'ordre naturel des choses avec ses expériences sur le corps humain et celui animal. De plus, cette créature permet à l'humanité de s'opposer à cette description en se définissant

par sa compassion et son dégoût de la violence propagée par le monstre. Le statut marginal répond alors à un cercle vicieux : c'est la marginalité du monstre qui fait en sorte que cet être soit isolé de l'humanité et c'est son isolement qui le rend marginal.

4.4 Les Désirs égoïstes dans *Dracula*

Au premier abord, les monstres de Shelley et de Stoker ne sont considérés marginaux que parce qu'ils ne correspondent pas à une nature définie et unique. Cependant, au fur et à mesure que leur histoire avance, les deux auteurs leur attribuent une part de responsabilité quant à leur statut de marginal. Stoker, fortement influencé par l'anthropologie criminelle de Cesare Lombroso, donne à son vampire des traits physiques marquant son atavisme mais aussi des traits psychologiques issus de cette régression. Comme Lombroso considère le criminel né, c'est-à-dire celui qui n'a pas été poussé dans le crime par des circonstances qui lui sont extérieures, comme étant l'être atavique par excellence (Stoker, annexe F, 468) et que Stoker puise énormément dans les études de cet anthropologue, il est possible d'affirmer que le vampire de cet auteur ait des comportements criminels. En effet, sa seule façon de se nourrir souligne bien ceci :

« I don't care for the pale people; I like them with lots of blood in them, and [Mina's] all seemed to have run out. I didn't think of it at the time; but when she went away I began to think, and it made me mad to know that He [Dracula] had been taking the life out of her » (Stoker, 320).

Ce commentaire de Renfield, un patient du Docteur Seward qui idolâtre Dracula, est intéressant, puisqu'il soulève la nature du crime commis par le vampire : en buvant du sang de ses victimes, ce dernier prend leur vie pour lui-même. Il commet donc un vol. Cependant, comme ce vol résulte généralement en la mort de sa victime, il est évident que la façon de se nourrir qu'a le vampire équivaut au moins à une tentative de meurtre si ce n'est pas un meurtre. Le vampire est alors profondément marqué par la violence : elle lui est vitale puisque, sans elle, il ne pourrait survivre.

Ce n'est toutefois pas seulement le fait qu'il soit marqué par la violence qui fait en sorte que le vampire soit si dangereux. C'est surtout que sa violence est incontrôlée et qu'elle contrevient alors aux lois humaines. Comme Freud le souligne dans *Le Malaise*

dans la culture, la société humaine doit travailler ensemble au bonheur de tous, mais en multipliant les actes violents en prenant le sang de Lucy à de nombreuses reprises, Dracula ne travaille pas au bonheur de tous, mais plutôt au sien. Ainsi, il agit égoïstement, c'est-à-dire qu'il s'oppose seul à la communauté. Il confirme ceci quand il s'adresse pour la première fois à ses antagonistes : « *Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine – my creatures, to do my bidding and to be my jackals when I want to feed* » (Stoker, 347, mes italiques). Dracula correspond donc à cet individu s'opposant au droit et qui ne fait qu'augmenter l'hostilité envers la société. C'est donc par lui que s'opère la contagion.

Ainsi, puisque Lucy est la première victime de Dracula qui se transforme en vampire et que sa transformation est, nous l'avons vu, provoquée par une maladie transmissible, il est alors possible de déclarer que Lucy est contaminée de deux manières : elle est d'abord contaminée par la maladie du vampirisme qui la transforme, ainsi que par la violence de Dracula qui la transforme elle aussi. Parce que Dracula est marginal et qu'il agit de manière contradictoire aux valeurs de la société, en transmettant à Lucy sa maladie, il lui transmet aussi sa marginalité. Elle devient alors impure et elle-même contagieuse : « [...] [T]hen her eyes ranged over us. Lucy's eyes in form and colour; but Lucy's eyes unclean and full of hell-fire, instead of the pure, gentle orbs we knew » (Stoker, 249). Ainsi, comme le souligne l'étude de Douglas, la pollution devient une méthode de représentation du désordre et, dans ce cas-ci, le désordre est profondément marqué sur le corps de Lucy lui-même. Il s'agit en fait d'un désordre intérieur qui est réflété sur l'extérieur : Lucy est d'abord une jeune femme innocente dont la sexualité est mal contrôlée, puis elle devient, suite à sa transformation en vampire, une femme fatale à la sexualité incontrôlable et à la violence brute.

Avant d'être transformée en vampire, le seul indice de la marginalité de Lucy, mis à part son somnambulisme et l'absence d'une présence masculine forte dans sa famille, est un désir assez étrange pour une jeune femme : celui de marier trois hommes ou autant d'hommes qui veulent d'elle, afin d'éliminer la douleur due au refus (Stoker, 91). C'est donc d'abord dans le but d'éviter le déplaisir que Lucy souhaite pouvoir

marier autant d'hommes. Cependant, le comportement qu'elle adopte face à la demande de mariage de chacun de ses prétendants laisse sous-entendre que Lucy a d'autres motivations que le bien-être de ces hommes : « He really did look serious when he was saying it, and I couldn't help feeling a bit serious too – I know, Mina, you will think me a horrid flirt – though I couldn't help feeling a sort of exultation that he was number two in one day » (Stoker, 91). Lucy est alors à la fois triste de refuser deux demandes de mariage mais aussi heureuse d'en avoir reçu autant en une seule journée, ce qui souligne l'immoralité du désir sexuel de Lucy, puisqu'elle est tentée par la polygamie que la société victorienne n'accepte pas. Toutefois, elle conserve un certain contrôle sur ses pulsions parce que, même si elle souhaite pouvoir accepter ces demandes de mariage, elle ne le fait pas. Elle va même plus loin parce qu'au lieu de seulement refuser sans explication, elle annonce que si elle refuse, c'est parce que son cœur est déjà pris et qu'elle ne voudrait changer cela en rien (Stoker, 92).

Ce refus vient non seulement de la part de Lucy qui en aime un autre, mais il est aussi imposé par la société. Freud affirme que cette dernière agit dans les relations entre les humains afin de créer des liens plus forts entre eux :

« [...] elle veut aussi lier libidinalement les uns aux autres les membres de la communauté, qu'elle se sert pour cela de tous les moyens, favorisant chaque voie pour instaurer de fortes identifications entre eux, mettant en oeuvre dans la plus large mesure une libido inhibée quant au but, pour renforcer les liens de la communauté par des relations d'amitié. Pour ces desseins, la restriction de la vie sexuelle devient inévitable » (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 50).

La culture vient alors inhiber certains désirs, transformer leur but, afin de créer des amitiés entre certaines personnes. Ainsi, le refus de Lucy est non seulement dû à l'amour qu'elle porte pour un autre homme, il est aussi dû à une opération menée par la société qui permet à cette dernière de lier amicalement Lucy, Quincey Morris et John Seward. La vie sexuelle de Lucy est alors restreinte à un seul homme et celles de Seward et de Morris sont restreintes à d'autres femmes parce que Lucy est maintenant hors d'atteinte.

La restriction imposée par la culture sur la vie sexuelle de Lucy est cependant levée durant sa transformation en vampire, alors que ses trois prétendants lui donnent de

leur propre sang afin de prolonger sa vie. Plusieurs lectures ont été faites concernant le sang comme symbole dans *Dracula*. Selon Miller, certains y voient la représentation de la substance qui donne la vie (Miller, 12), d'autres y voient une référence à l'Eucharistie ou à des pratiques primitives de purification ou de prise de pouvoir (Miller, 12). Dans son analyse, Saudo croit cependant que le sang correspond à l'énergie sexuelle (Saudo, 410). Si l'on considère cette dernière hypothèse de plus près, puisque Dracula se nourrit du sang de Lucy qui a certains désirs inacceptables, il vient en fait la purifier en absorbant son énergie sexuelle : « [...] le flux menstruel exprime la sexualité, ce que l'individu porte en lui de pulsions indomptées, qui le poussent à faire éclater les cadres institutionnels du mariage et de la maternité » (Saudo, 410). Ainsi, en choisissant de citer cet extrait de l'étude de Chantale Beauchamp sur l'histoire de la saignée, Nathalie Saudo suggère que le sang dont Lucy est vidée, et dont plus tard Mina sera privée en partie, est étroitement lié au sang menstruel ou, du moins, la façon de se nourrir du vampire est intimement associée au sang menstruel qui exprime la sexualité en s'écoulant.

Le vampire vient donc prendre l'énergie sexuelle de Lucy, un peu comme les menstruations épuisent cette énergie en écoulant le sang menstruel. Cependant, l'énergie sexuelle de Lucy ne s'épuise pas : ses prétendants, ainsi que Van Helsing assurent sa subsistance alors qu'ils lui font des transfusions sanguines avec leur propre sang. Ceci vient non seulement rétablir l'énergie sexuelle perdue et donc le désir inacceptable d'épouser ses trois prétendants, mais aussi satisfaire indirectement ce désir même, comme le souligne Seward :

« When it was all over, we were standing beside Arthur, who, poor fellow, was speaking of his part in the operation where his blood had been transfused to his Lucy's veins [...]. Arthur was saying that he felt since then as if they two had been really married, and that she was his wife in the sight of God. None of us said a word of the other operations, and none of us ever shall » (Stoker, 211).

Si Arthur croit que le seul fait d'avoir donné de son sang à Lucy fait de lui son époux aux yeux de Dieu, alors qu'en est-il des autres hommes qui ont fait de même? Van Helsing soulève cette question : « Then this so sweet maid is a polyandrist, and me, with my poor wife dead to me, but alive by Church's law, though no wits, all gone – even I,

who am faithful husband to this now-no-wife, am bigamist » (Stoker, 213). Ainsi, les transfusions sanguines ont non seulement eu comme effet de prolonger la vie de Lucy, elles ont aussi satisfait le désir avoué à mi-mots de cette dernière d'être avec autant d'hommes qui le désirent, en plus de lever la restriction imposée par la société sur les liens qui auraient dû unir Lucy à Morris et à Seward. Au lieu de demeurer amis, à cause des transfusions, Quincey et John deviennent ses maris, comme le suggère la croyance d'Arthur.

À la veille de sa transformation en vampire, Lucy qui avait maintenu une forme de contrôle sur ses désirs sexuels d'abord en refusant deux des trois demandes de mariage qu'elle a eues et ensuite en maintenant les inhibitions que la société lui a imposées dans ses moments conscients, perd tout contrôle sur sa sexualité : « In a sort of sleep-walking, vague, unconscious way she opened her eyes which were now dull and hard at once, and said in a soft, voluptuous voice, such as I had never heard from her lips : -- "Arthur! Oh, my love, I am so glad you have come! Kiss me!" » (Stoker, 197). Stoker lui-même met énormément d'importance sur la différence entre l'état conscient et l'état inconscient dans la transformation en vampire. Stoker aurait été au courant des grandes lignes de la théorie psychanalytique et c'est possiblement pour cette raison que la question de l'inconscience et de la conscience a une si grande importance dans le changement qui s'opère chez la victime du vampire. Selon les théories freudiennes, l'être humain serait formé d'un être conscient, le moi, et d'un être inconscient, le ça :

« [...] normalement, rien n'est pour nous plus assuré que le sentiment de notre soi, de notre moi propre. Ce moi nous apparaît autonome, unitaire, bien démarqué de tout le reste. Que cette apparence soit un leurre, qu'au contraire le moi se continue vers l'intérieur, sans frontière tranchée, dans un être animique inconscient que nous qualifions de ça, auquel il sert en quelque sorte de façade, c'est ce que nous a enseigné, la première, la recherche psychanalytique [...] » (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 7).

Si le moi n'est qu'une façade, il est donc possible d'avancer que la Lucy qui contrôle assez bien sa sexualité et, de même, sa violence n'est qu'une façade pour le vampire qui se laisse aller dans la violence en volant, comme son créateur avant lui, du sang des autres et en tentant les hommes que Lucy a aimés. Cette Lucy plus ou moins innocente ne serait qu'une façade parce qu'elle est consciente et, ainsi, se contrôle, tandis que celle

qui est un vampire correspondrait au ça parce qu'elle se transforme alors qu'elle est inconsciente. Donc, si l'être conscient de Lucy est une façade, la Lucy vampirisée serait par conséquent la véritable Lucy. En effet, alors qu'elle est inconsciente, Lucy n'a pas à respecter les lois sociales et peut donc laisser libre cours à ses désirs, puisque c'est dans le monde du moi que le monde extérieur existe : « [...] à l'origine le moi contient tout, ultérieurement il sépare de lui un monde extérieur » (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 9). C'est donc le ça qui représente la véritable personnalité de la personne parce qu'il comprend tous ses désirs et ses rêves, alors que le moi n'est qu'une façade qui vient protéger le ça en présentant au monde extérieur un visage plus acceptable. Il serait alors créé par la société elle-même. Ainsi, en se transformant en vampire, Lucy représente la séparation de son moi en un monde extérieur, ici les objets de ses désirs, et en un ça qui n'a pas à respecter les lois imposées par la société parce qu'il existe dans l'inconscient de Lucy, un monde où tout est permis. Cependant, avec la vampirisation, le ça est extériorisé et sort de sa cachette pour devenir le visage extérieur de Lucy et c'est ce qui dérange tant les membres de sa communauté.

Il est possible d'appliquer les mêmes concepts freudiens au cas de Mina. Si le désir inacceptable de Lucy est d'ordre sexuel, celui de Mina est d'ordre intellectuel : « We need have no secrets amongst us; working together and with absolute trust, we can surely be stronger than if some of us were in the dark » (Stoker, 261). Mina, comme Lucy, est victime de la catégorisation imposée par la société victorienne :

« We are increasingly accustomed to questioning the validity of social roles, and we now recognise that the way in which we define masculinity and femininity, "motherhood" and "fatherhood", even "childhood", are culturally specific and often bear little relationship to the expected or ascribed roles in other cultures, nor are they, of course, simple products of biology » (Weeks, 11).

Jeffrey Weeks, dans son étude de la sexualité depuis les années 1800 à aujourd'hui, souligne l'influence de la culture sur la question des rôles attribués à chaque sexe, ainsi que sur la question des types de comportements sexuels qui sont acceptables ou non. Il rejoint alors Freud et Douglas en affirmant que la catégorisation est culturelle. Ainsi, si Lucy voit son comportement condamné par la société victorienne parce que l'importance de la sexualité féminine commence à peine à être abordée (Showalter, 45-46), Mina a un

comportement inacceptable parce qu'elle passe trop de temps à cultiver son esprit : « Doctors maintained that the New Woman was dangerous to society because her obsession with developing her brain starved the uterus; even if she should wish to marry, she would be unable to reproduce » (Showalter, 40). Ces deux femmes sont alors marginales parce qu'elles défient les catégories sociales desquelles elles devraient faire partie.

Cependant, si Lucy garde son désir en partie secret en ne le révélant qu'à Mina et si elle le contrôle assez bien jusqu'à ce qu'il soit satisfait par les transfusions sanguines, Mina ne cache pas son désir inacceptable de soif de savoir. Au lieu de présenter comme façade un moi conscient qui évite de s'opposer à la société, Mina semble présenter immédiatement son être inconscient qui ne respecte pas les interdits sociaux :

« Friend John, up to now fortune has made that woman of help to us; after tonight she must not have to do with this so terrible affair. It is not good that she run a risk so great. We men are determined – nay, are we not pledged? – to destroy this monster; but it is no part for a woman » (Stoker, 274).

Elle serait alors dangereuse avant même d'être contaminée par le vampire parce qu'elle menace d'infection la gent féminine. Toutefois, même s'il semble que Mina présente au monde extérieur son ça dès le début, ce n'est pas le cas. Comme pour Lucy, si le désir de Mina est apparent, c'est seulement parce que le contrôle qu'elle a sur lui est imparfait. C'est pourquoi Van Helsing croit nécessaire de lui refuser l'accès à la connaissance. S'il lui permettait de poursuivre ses recherches, elle satisferait pleinement son désir de connaissance et se mettrait alors en danger :

« Even if she not be harmed, her heart may fail her in so much and so many horrors; and hereafter may suffer – both in waking, from her nerves, and in sleep, from her dreams. And, besides, she is young woman and not so long married, there may be other things to think of some time, if not now » (Stoker, 274).

Elle doit ainsi reprendre le contrôle sur son désir, afin de redonner à son moi sa place de façade et d'empêcher la sortie de son ça. Il s'agit non seulement d'un impératif que Van Helsing lui impose, la société fait de même : puisque la quête intellectuelle de Mina n'est un bienfait que pour elle, il s'agit alors d'un désir individuel, ce qui fait en sorte qu'elle s'oppose seule à la société en tentant de satisfaire un besoin purement égoïste.

C'est pour cette raison que son énergie sexuelle doit être replacée dans le bon canal, afin qu'elle puisse agir pour le bien commun en se consacrant à son mari et à leur famille.

Si nous revenons sur l'hypothèse lancée plus haut selon laquelle le vampire, en prenant le sang de sa victime, prend en fait son énergie sexuelle parce que le sang pris est étroitement lié au sang menstruel, quand Dracula vole le sang de Mina, il vient en fait canaliser son énergie sexuelle. Toutefois, l'énergie sexuelle de Mina n'est pas de la même nature que celle de Lucy. Cette dernière correspond en fait à la représentation de la nymphomane qui « suck[s] the life and exhaust[s] the vitality of her male partner » (Showalter, 180), c'est-à-dire d'une femme à la sexualité débordante et insatiable, alors que Mina a asséché sa sexualité en remplaçant son appétit sexuel par un goût pour l'acquisition de connaissances (Showalter, 40). Ainsi, quand Dracula vient lui prendre de son sang, il l'aide à replacer son énergie sexuelle à la bonne place : l'opération la fatigue tellement qu'elle passe son temps à somnoler (Stoker, 299) et ne pose alors plus de questions aux hommes qui tentent de la protéger en ne lui faisant pas part de leurs plans. Elle ne cherche donc plus à acquérir de nouvelles connaissances à partir du moment où le vampire commence à boire son sang et semble même retrouver un début d'appétit sexuel : « [...] I took Mina to her room and left her to go to bed. The dear girl was more affectionate with me than ever, and clung to me as though she would detain me [...] » (Stoker, 306). Cependant, même si son énergie sexuelle semble être à la bonne place, Mina est stoppé dans ses démarches par son propre mari qui refuse de satisfaire ses avances parce que « there was much to be talked of » (Stoker, 306).

Cependant, une fois sa transformation débutée, Mina devient encore plus menaçante qu'avant parce qu'elle obtient un nouveau pouvoir intellectuel : « When my brain says "Come!" to you, you shall cross land or sea to do my bidding [...] » (Stoker, 328). C'est donc encore l'infection vampirique qui permet à la part inconsciente de refaire surface et de commencer à abolir la façade qui la cache, puisqu'à partir de ce moment, Mina détient des pouvoirs télépathiques qui lui permettent d'être contactée par Dracula et d'aller à lui alors qu'elle est inconsciente :

« He think, too, that as he cut himself off from knowing your mind,

there can be no knowledge of him to you; there is where he fail! That terrible baptism of blood which he give you makes you free to go to him in spirit, as you have as yet done in your times of freedom, when the sun rise and set. At such times you go by my volition and not his [...] » (Stoker, 384).

Ces pouvoirs permettent au désir de connaissance de Mina d'accéder à une satisfaction parce que, grâce à lui, elle a maintenant de l'information privilégiée à transmettre aux hommes qui lui refusaient l'accès à leur information. Elle en connaît alors plus qu'eux, sauf que c'est tout de même un homme qui contrôle son accès à la connaissance parce que c'est Van Helsing qui lui permet de retrouver Dracula avec son esprit en l'hypnotisant. De plus, puisque Mina est maintenant en voie de devenir un vampire, ces hommes n'ont plus vraiment besoin de la protéger de l'horreur du vampire et peuvent alors lui communiquer toute leur connaissance. Comme l'accès à l'information est contrôlée par les hommes, le désir de Mina n'est jamais aussi incontrôlé que le désir sexuel de Lucy dont aucun homme ne peut prendre le contrôle. C'est donc pour cette raison que le comportement de Lucy est plus inquiétant pour les hommes du groupe, puisqu'ils ne peuvent le gouverner. Ils ont donc une seule façon de la subjuguier et c'est en lui donnant le droit de mourir.

Si, dans le cas de Mina et de Lucy, le ça semble leur être plus ou moins inconscient parce qu'elles sont toutes deux conscientes de leur désir inacceptable, il ne l'est pas pour autant, car elles ne sont pas conscientes que ce désir soit réellement inconcevable. En effet, si l'on se fie d'abord à l'argument central de l'étude de Weeks selon lequel ce n'est pas la nature mais la culture qui vient catégoriser les sexes et leurs comportements sexuels, ensuite si l'on croit la théorie freudienne selon laquelle la culture impose ses interdits à l'humain et, finalement, si l'on regarde de plus près l'étude de Douglas selon laquelle la catégorisation est une manière d'acquiescer un semblant d'ordre social, il est possible d'avancer que les comportements « déviants » de Mina et de Lucy ne sont considérés inacceptables que par la société dont elles sont issues. Ainsi, ces deux jeunes femmes ne sont pas conscientes de la présence d'un ça derrière leur moi et ce n'est que la transformation en vampire qui leur permet de satisfaire pleinement leurs désirs que la société leur refuse.

4.5 Les Désirs égoïstes dans *Frankenstein*

Le *Frankenstein* de Mary Shelley a été écrit au début du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire avant la naissance de Freud. Ainsi, elle n'a pas pu écrire son roman selon les concepts de la psychanalyse. Toutefois, Freud aurait pu avoir lu le roman de Shelley et s'en être inspiré, comme il s'est inspiré d'une nouvelle de E. T. A. Hoffmann. Ainsi, il serait possible d'appliquer la théorie psychanalytique concernant la société et le travail qu'elle fait sur les désirs humains au roman de Shelley. Le monstre de *Frankenstein* semble lui aussi correspondre à la scission mentionnée par Freud : il est d'abord respectueux des lois humaines, puis, suite à certaines circonstances qui lui sont extérieures, il s'en éloigne totalement et laisse libre cours à ses penchants les plus malsains.

Comme il a été mentionné plus tôt, le monstre de *Frankenstein* est marginal. Sa nature, comme celle de *Dracula*, fait de lui un être à part. Il est donc isolé de l'humanité dès le départ et ce, même s'il n'a pas commis de gestes immoraux :

« [...] I had hardly placed my foot within the door, before the children shrieked, and one of the women fainted. The whole village was roused; some fled, some attacked me, until, grievously bruised by stones and many other kinds of missile weapons, I escaped to the open country [...] » (Shelley, 132).

C'est donc son apparence et sa nature qui l'empêchent de pénétrer la société humaine. Le monstre de *Frankenstein* a un cheminement semblable à celui de Lucy, en ce sens que son moi est d'abord une façade pour son ça puis, à cause du monde extérieur, son ça prend le dessus sur son moi et le déséquilibre dont il était responsable s'accroît. Il a donc, au départ, un rapport au monde qui est semblable à celui d'un enfant, c'est-à-dire qu'il voit les choses avec un regard innocent, un regard qui ne comprend pas toujours ce qu'il voit : « No distinct ideas occupied my mind; all was confused. I felt light, and hunger, and thirst, and darkness [...] » (Shelley, 129). Il est alors comme un bébé naissant qui doit apprendre à reconnaître la présence d'un monde extérieur. D'un moi englobant au départ, il se sépare par la suite et de cette séparation s'ensuit la présence d'un moi et la création d'un monde qui lui est extérieur. Quand la créature de *Frankenstein* rencontre des humains pour la première fois, il est à ce moment marginalisé,

puisque c'est l'autre qui le définit. Comme le souligne Douglas, une personne peut être reconnue marginale tout simplement parce que son statut est ambigu : « Danger lies in transitional states; simply because transition is neither one state nor the next, it is undefinable. The person who must pass from one to another is himself in danger and emanates danger to others » (Douglas, 116). Ainsi, Douglas soulève différents moments où l'humain peut se retrouver dans un état de transition : pendant la grossesse, entre l'enfance et l'âge adulte, etc. Donc, le monstre de Frankenstein qui est nouvellement réanimé est dangereux à la fois parce qu'il est mort et vivant, humain et animal, et parce qu'il se retrouve entre l'enfance et l'âge adulte.

Le moi englobant se sépare donc en trois parties quand la douleur se fait ressentir pour la première fois (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 8). À ce moment, le monstre se rend compte de la présence d'un monde qui lui est extérieur, sur lequel il a peu d'influence et qui s'attaque à son moi, ce qui provoque le réveil de la part inconsciente du sujet. En fait, comme le ça est le lieu où les pulsions instinctuelles qui sont interdites par la société et par le surmoi, cette instance qui est dans le moi et qui provoque en nous un sentiment de culpabilité quand on ne respecte pas les lois sociales (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 68), se retrouvent, il est normal que lorsque l'individu se sent attaqué au plus profond de lui-même, le ça se sente lui aussi attaqué. Il doit alors se défendre. En effet, le ça du monstre de Frankenstein vient prendre le dessus de son moi en réaction à des expériences douloureuses : « If the multitude of mankind knew of my existence, they would do as you do, and arm themselves for my destruction. Shall I not hate them who abhor me? I will keep no terms with my enemies. I am miserable, and they shall share my wretchedness » (Shelley, 127). C'est donc à partir du moment où le monstre sent que son identité la plus profonde est menacée qu'il perd le contrôle de son ça qui réagit en se défendant : « [...] my feelings were those of rage and revenge. I could with pleasure have destroyed the cottage and its inhabitants, and have glutted myself with their shrieks and misery » (Shelley, 160). C'est donc le rejet qui réveille le monstre en la créature de Frankenstein, puisqu'avant ceci, il est tout ce qu'il y a de bon et d'innocent en l'humain (Shelley, par exemple 137). Le fait d'être rejeté le blesse énormément, mais c'est surtout que le rejet vient d'une famille pour qui il a beaucoup d'admiration et de qui il n'aurait

jamais cru possible le manque de compassion (Shelley, 157) qui fait en sorte qu'il ressent tant de douleur.

En effet, le monstre de Frankenstein est marginalisé d'abord parce qu'il a un statut ambigu et une apparence étrange. Toutefois, les circonstances vont faire en sorte qu'il devienne responsable de sa marginalisation. Suite au rejet de son propre créateur, d'inconnus et des De Lacey, le monstre de Frankenstein retrouve celui qui l'a créé et lui demande d'en produire un autre comme lui avec qui il pourrait vivre loin des humains : « You must create a female for me, with whom I can live in the interchange of those sympathies necessary for my being. This you alone can do; and I demand it of you as a right which you must not refuse » (Shelley, 169). Le combat de la créature est une lutte de l'individu face à la communauté : comme il est dès l'abord marginalisé et comme on lui refuse la satisfaction de son désir de vivre en communauté avec les humains, son seul recours est de demander à son créateur de produire un être comme lui avec qui il pourra satisfaire son besoin de socialisation. Cependant, Frankenstein se rend rapidement compte que ce désir est un désir inacceptable parce qu'il contreviendrait au bien-être de l'humanité :

« He had sworn to quit the neighbourhood of man, and hide himself in deserts; but she had not; and she, who in all probability was to become a thinking and reasoning animal, might refuse to comply with a compact made before her creation. They might even hate each other; the creature who already lived loathed his own deformity; and might he not conceive a greater abhorrence for it when it came before his eyes in the female form? She also might turn with disgust from him to the superior beauty of man; she might quit him, and he be again alone, exasperated by the fresh provocation of being deserted by one of his own species » (Shelley, 190).

Ainsi, il ne peut compléter la production de ce deuxième monstre parce qu'elle provoquerait un second déséquilibre dans la société humaine. Le désir du monstre de Frankenstein est alors inacceptable parce qu'il contrevient au bonheur de la communauté : l'humanité ne peut trouver le bonheur que s'il y a ordre dans la société et, comme la monstruosité crée le désordre, il leur serait alors refusé. Comme les valeurs culturelles prônent la béatitude de la masse sur celle individuelle, de vouloir avoir une compagne comme lui ne peut être possible pour le monstre, à moins que la société n'existe plus. Ce n'est pas seulement le caractère individuel du désir du monstre qui rend

son penchant inacceptable aux yeux de la société dont Frankenstein est le représentant, c'est aussi la possibilité de la sexualité de son monstre qui fait en sorte que Frankenstein croit nécessaire la destruction du monstre féminin. En effet, si le monstre a une compagne, il peut trouver la satisfaction sexuelle avec elle et, même, procréer.

Frankenstein doit donc détruire sa nouvelle créature, à moins qu'il ne veule assister à la décomposition de la société qui l'aide à se définir comme être humain. Il est effectivement impossible pour Frankenstein d'accepter cette destruction, même s'il n'est pas un membre actif de cette société, parce qu'elle a implanté en lui ses valeurs dont la plus importante est la satisfaction des pulsions communes et la restriction des désirs individuels. Frankenstein le dit lui-même : « Had I a right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations? » (Shelley, 190). En détruisant le contenant qu'il a commencé à façonner, Frankenstein ajoute une autre déception à une longue liste tenue par le monstre qui laisse alors libre cours à son désir d'agression contre l'humanité entière mais, surtout, contre son créateur parce qu'il est celui qui lui refuse la satisfaction au nom de la société. Frankenstein pourrait alors agir comme une représentation du surmoi de Freud :

« L'agression est introjectée, intériorisée, mais à vrai dire renvoyée là d'où elle est venue, donc retournée sur le moi propre. Là, elle est prise en charge par une partie du moi qui s'oppose au reste du moi comme sur-moi, et qui, comme conscience morale, exerce alors contre le moi cette même sévère propension à l'agression que le moi aurait volontiers satisfaite sur d'autres individus, étrangers. La tension entre le sur-moi sévère et le moi qui lui est soumis, nous l'appelons conscience de culpabilité ; elle se manifeste comme besoin de punition » (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 66).

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le monstre de Frankenstein est en fait le double de son créateur. Ainsi, s'ils sont le double de l'autre, Frankenstein pourrait effectivement agir comme le surmoi de son monstre : parce que Frankenstein refuse de satisfaire le besoin de société de sa créature, il vient alors punir son manque de respect pour les lois sociales qui veulent que le monstre soit isolé parce qu'il est marginal. Frankenstein exerce alors une propension à l'agression envers la créature qui est son double (Shelley, 221), afin de provoquer en elle un sentiment de culpabilité. Ainsi, si Frankenstein est le surmoi de sa créature, celle-ci doit ressentir des remords suite aux gestes inacceptables qu'elle commet et c'est le cas : « [...] do you think that I was then

dead to agony and remorse? [...] [H]e suffered not more in the consummation of the deed; -- oh! not the ten-thousandth portion of the anguish that was mine during the lingering detail of its execution » (Shelley, 241). Le conflit qui oppose Frankenstein à sa créature est alors une lutte entre surmoi et moi, et ce combat a comme élément déclencheur la tendance à l'agression de la créature, de la même manière que le moi et le surmoi de l'humain s'opposent à cause de l'agression qui se retrouve en lui.

Si Frankenstein représente le surmoi et son monstre le moi, la tendance à l'agression du monstre est alors elle aussi présente chez l'humain :

« L'existence de ce penchant à l'agression que nous pouvons ressentir en nous-mêmes, et présumons à bon droit chez l'autre, est le facteur qui perturbe notre rapport au prochain et oblige la culture à la dépense qui est la sienne. Par suite de cette hostilité primaire des hommes les uns envers les autres, la société de la culture est constamment menacée de désagrégation » (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 54).

Alors, en refusant de satisfaire le désir de compagnie de sa créature, Frankenstein croit aider à la société mais, en fait, il ne fait qu'empirer les choses pour elle, car il provoque l'éveil de la pulsion d'agression qui sommeille en chacun de nous. Comme le ça du monstre est extériorisé suite à la compréhension qu'il ne fait pas partie de la société humaine et qu'il n'a pas à respecter les interdits de cette dernière, sa pulsion d'agression est alors complètement libre et menace la société entière :

« Your hours will pass in dread and misery, and soon the bolt will fall which must ravish from you your happiness for ever. Are you to be happy, while I grovel in the intensity of my wretchedness? You can blast my other passions; but revenge remains – revenge, henceforth dearer than light or food! I may die; but first you, my tyrant and tormentor, shall curse the sun that gazes on your misery. Beware; for I am fearless, and therefore powerful » (Shelley, 192).

S'il semble d'abord que la créature s'attaquera seulement à son créateur, il devient bientôt évident que ce n'est pas le cas : « "Have my murderous machinations deprived you also, my dearest Henry, of life? Two I have already destroyed; other victims await their destiny [...]" » (Shelley, 200). Frankenstein se rend rapidement compte qu'il vient de damner l'humanité en refusant la satisfaction au désir de son monstre, puisqu'il réalise que celui-ci s'attaquera surtout à sa famille et à ses amis, c'est-à-dire aux membres de sa petite communauté. En effet, puisque Frankenstein est lui-même un

membre plus ou moins actif de la société suisse, il est possible d'affirmer que ceux qui composent la communauté dont il fait partie sont en fait des membres de sa famille et des amis proches (Shelley, 74) et c'est, si on regarde au premier niveau, surtout eux que le monstre attaque. Néanmoins, sa seule présence est une menace en soi parce qu'elle crée le désordre et, en tuant, le monstre vient menacer toute l'humanité en propageant une violence impure qui ne fait qu'augmenter et qui ne se terminera qu'à sa mort.

Si Frankenstein agit comme le surmoi de son monstre en lui refusant la satisfaction du désir de compagnie et, possiblement, du désir sexuel, le monstre fait de même pour son créateur. En effet, la créature vient elle aussi empêcher la vie conjugale : elle assassine l'épouse de Frankenstein avant que leur union ne soit consommée. Ainsi, en empêchant la satisfaction du désir qu'il avait lui-même, le monstre de Frankenstein agit comme le surmoi de son créateur, puisqu'il fait de son désir d'avoir une vie conjugale un penchant inacceptable à cause de son caractère individuel. Il va même plus loin en éveillant un sentiment de culpabilité chez Frankenstein qui se croit responsable de la mort de sa jeune épouse (Shelley, 218). La vie conjugale de Frankenstein est alors représentée comme un penchant malsain selon le monstre. En fait, au lieu d'agir comme surmoi pour son créateur, le monstre correspond plutôt à un agent d'inhibition des pulsions quant à leur but, c'est-à-dire qu'il vient changer le but du désir de Frankenstein afin de le rendre plus acceptable à ses yeux (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 40). Ainsi, il désapprouve le désir d'avoir une vie conjugale de son créateur et il décide alors de substituer à la sexualité de Frankenstein la violence et la vengeance : « I go; but remember, I shall be with you on your wedding-night » (Shelley, 193). Donc, au lieu de satisfaire son appétit sexuel, Frankenstein devra assouvir un désir de vengeance après son mariage. Le monstre considère alors que la violence est préférable à la sexualité : puisque la sienne lui a été fortement défendue, celle de Frankenstein ne peut pas être acceptable elle non plus parce pourquoi Frankenstein aurait-il le droit de poursuivre sa vie avec une compagne si sa créature n'y est pas autorisée? Le monstre de Frankenstein le dit lui-même : « I, the miserable and the abandoned, am an abortion, to be spurned at, and kicked, and trampled on. Even now my blood boils at the recollection of this injustice » (Shelley, 243). Puisqu'il ne peut connaître le bonheur dans la vie en couple,

le monstre de Frankenstein ne peut permettre à son créateur de pouvoir être heureux avec Elizabeth. Ainsi, il lui enlève ce plaisir pour y substituer un bonheur temporaire dans la vengeance.

Si le monstre de Frankenstein ne permet pas la satisfaction dans la sexualité pour son créateur, ce n'est pas seulement afin de réparer l'injustice qui a été commise quand Frankenstein lui a refusé la sienne. Il le fait aussi pour empêcher la fin du désir de connaissance de son créateur. En effet, comme le monstre est le double de son créateur et, ainsi, une partie de lui qui a été extériorisée et incarnée en un être palpable, il est alors au courant des peurs de Frankenstein. Comme nous l'avons vu dans mes deux premiers chapitres, Frankenstein a en horreur son monstre parce qu'il est l'incarnation de son angoisse devant la paternité. Ainsi, en tuant Elizabeth avant la nuit de noces de Frankenstein, la créature vient empêcher la réalisation de la peur de son créateur. Il vient donc substituer une soif de vengeance à l'appétit sexuel, afin de sauver Frankenstein de la paternité qui viendrait achever sa quête intellectuelle par laquelle il se définissait. Or, la violence qui habite Frankenstein, au lieu de lui permettre de prolonger son plaisir individuel, le condamne à mort, puisqu'elle finit par le détruire entièrement : alors qu'il poursuit son monstre, Frankenstein oublie son goût pour l'acquisition de connaissance et se pousse tellement à bout qu'il se ruine lui-même.

4.6 Conclusion

Enfin, l'être humain est alors composé de quatre parties : le moi qui agit comme façade présentée à ce qui lui est extérieur, le ça qui est inconscient et en qui se retrouve les pulsions premières, le monde extérieur qui est issu du moi englobant, et, finalement, le surmoi qui agit comme une loi intérieure omnisciente et qui punit chacun des gestes irréguliers posés par l'humain. Les vampires de Stoker et le monstre de Shelley représentent chacune de ces parties, sauf deux : le surmoi et le monde extérieur. Comme les monstres sont surtout marqués par leur marginalité, ils ne peuvent symboliser le monde extérieur parce qu'il est la société, ni le surmoi parce qu'il punit toute marginalité. La présence du monstre vient alors éprouver les fondements de la société en

questionnant les catégories qu'elle a créées et en remettant en question ses interdits. Le vampire et le mort-vivant agissent donc comme des éléments perturbateurs d'ordre, mais ils peuvent aussi aider à redéfinir l'humanité et, de ce fait même, la société humaine. Cependant, si la société veut survivre, elle a besoin d'imposer un système qui catégorise les sexes et leurs comportements pour retrouver l'ordre en elle-même. Les monstres qui symbolisent le désordre ne peuvent alors pas demeurer dans la société indéfiniment.

Conclusion

Toute transgression doit être punie parce qu'elle contrevient à l'ordre en créant le désordre. Bram Stoker et Mary Shelley présentent en effet la violation des lois sociales et humaines dans leur roman respectif : le vampire et le monstre enfreignent les lois de la nature en existant malgré leur hybridité et leur étrangeté, en plus de violer les lois sociales en multipliant les gestes violents à l'encontre des être humains. La société doit alors les punir si elle veut retrouver un semblant d'ordre. Freud et Douglas présentent différentes méthodes punitives que la société exerce sur ses contrevenants : l'isolement, la purification et le refoulement. Ces solutions au problème de la transgression se retrouvent aussi dans *Dracula* et *Frankenstein*, comme nous l'avons vu dans les deuxième et quatrième chapitres pour la purification et l'isolement. Toutefois, l'hypothèse du refoulement mérite une plus grande attention, surtout si l'on considère son importance dans la construction du roman gothique.

En effet, Freud constate que la société refuse des désirs à l'humain et que celui-ci doit alors les refouler au plus profond de lui-même, dans son ça, afin de ne pas aider à l'accumulation du désordre :

« Si la culture impose d'aussi grands sacrifices, non seulement à la sexualité mais aussi au penchant de l'homme à l'agression, nous comprenons mieux qu'il soit difficile à l'homme de s'y trouver heureux. [...] L'homme de la culture a fait l'échange d'une part de possibilité de bonheur contre une part de sécurité »
(Freud, *Le Malaise dans la culture*, 57).

Ainsi, le renoncement est nécessaire pour le bon fonctionnement de la société. Comme le dit si bien un vieil adage : ma liberté finit là où celle de l'autre commence. Ainsi, cette idée n'appartient pas seulement à Freud. Toutefois, comme les monstres de Stoker et de Shelley sont surtout associés à un être primitif, il est normal qu'ils ne refoulent pas leur pulsions premières d'agression et de sexualité : « En fait, l'homme originaire était en cela mieux partagé, étant donné qu'il ne connaissait pas de restrictions pulsionnelles » (Freud, *Le Malaise dans la culture*, 57). S'ils ne renoncent pas aux désirs que la société moderne refuse aux êtres humains, ils n'inhibent alors pas non plus leurs pulsions quant

à leur but, c'est-à-dire qu'ils ne masquent pas leurs désirs sous un autre visage plus acceptable. Ils n'ont pas à le faire.

Le refoulement se présente donc d'une autre manière dans ces deux romans : au lieu d'illustrer des monstres refoulant leurs désirs rendus inacceptables par la société moderne ou inhibant leurs pulsions quant à leur but, Stoker et Shelley présentent le refoulement de l'être étrange qui menace l'ordre. Comme nous l'avons vu dans mon troisième chapitre, le monstre représente en fait le double de l'être humain vivant : le monstre de Frankenstein est le double de son créateur en étant à la fois sa progéniture et la partie de son esprit qui lui était cachée, alors que le vampire correspond au double de l'être qu'il était avant sa mort et sa transformation, c'est-à-dire qu'il devient l'extériorisation d'une partie cachée de l'esprit de l'être humain. Comme le dénote Otto Rank, le double est alors un moi opposé « qui [...] représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente *actuelle* qui la répudie » (Rank, 74). Ce moi opposé est donc nul autre que le ça avec ses désirs inacceptables, c'est-à-dire une partie de l'âme humaine que le moi, ce que l'on considère comme l'âme humaine, ne reconnaît pas comme faisant partie de lui. Ainsi, vu que le monstre est le double de l'humain et que c'est par lui que le désordre entre dans la société, ce n'est pas tant ses désirs qu'il faut refouler mais plutôt son existence même. Il doit disparaître parce qu'il est dangereux et c'est pour cette raison que Dracula, ses trois épouses, le monstre de Frankenstein et Lucy doivent être détruits. En fait, en détruisant la figure du monstre, Shelley et Stoker insinuent que nous avons tous un monstre en nous, puisqu'il est notre double, et qu'il nous faut l'isoler, le renier et, enfin, détruire son corps en le refoulant au plus profond de nous-mêmes, dans notre inconscient.

Nous pouvons cependant nous demander si la destruction du monstre est entière. Puisqu'il est le double de l'humain, si l'humain survit, n'est-il pas possible que la possibilité de la monstruosité demeure? Quand il conclut son roman, Stoker semble suggérer que le monstre est annihilé : « See! the snow is not more stainless than her forehead! The curse has passed away! » (Stoker, 418). Toutefois, il souligne aussi le danger que représente le refoulement : « It was almost impossible to believe that the

things which we had seen with our own eyes and heard with our own ears were living truths. Every trace of all that had been was blotted out » (Stoker, 419). Non seulement est-ce que le monstre est détruit, il est à nouveau caché du moi qui ne peut que douter de son existence. Ceci est dangereux parce que le monstre en tant que tel n'est jamais détruit dans le processus de refoulement, il n'est que caché à la psyché humaine et intériorisé pour être ensuite pris en charge par le surmoi qui provoque le sentiment de culpabilité du moi. Si Stoker termine son roman sur une destruction qui semble totale du monstre, Shelley ne fait pas de même, puisque son monstre disparaît mais le lecteur ne peut avoir la certitude de sa destruction (Shelley, 244). Il est alors à nouveau retiré de la connaissance du moi parce qu'il échappe au regard humain. Si Stoker fait en sorte que ses personnages soient responsables de l'élimination du monstre et de son refoulement subséquent, le monstre de Shelley est le seul responsable de sa disparition : « I shall ascend my own funeral pile triumphantly, and exult in the agony of the torturing flames. [...] My spirit will sleep in peace; or if it thinks, it will not surely think thus. Farewell » (Shelley, 244). Comme le monstre de Frankenstein représente le moi de son créateur en étant son esprit sorti d'outre-tombe et que ce dernier symbolise le surmoi qui punit, la créature est nécessairement rongée par des remords qui la pousse à se punir et donc à se détruire. Ainsi, elle décide de se suicider afin d'en arriver à la paix intérieure. Toutefois, comme le monstre de Frankenstein représente aussi le ça parce qu'il laisse libre cours à ses pulsions les plus indésirables, en disparaissant, il vient aussi effectuer le refoulement de son propre être. Il est alors à la fois semblable aux vampires de Stoker qui sont refoulés dans la psyché humaine après avoir été détruits par les vivants et différents d'eux puisqu'il se refoule lui-même en étant à la fois le moi et le ça de son créateur-surmoi qui le condamne.

Les monstres de Shelley et de Stoker sont alors des symboles de désordre, puisqu'ils viennent semer la zizanie dans une société où des règles de conduite sont mises en place afin de faciliter les échanges entre les êtres. Comme l'ordre est nécessaire au bon fonctionnement de la société, celle-ci nécessite certains refusements qui contreviennent au bonheur individuel. Les monstres sont alors marqués par des désirs égoïstes, car ils poursuivent la satisfaction de certaines pulsions malgré les interdits

imposés par la société. Freud et Douglas indiquent trois méthodes pour le retour à l'équilibre social : l'isolement, la purification et le refoulement. Shelley et Stoker tentent les trois méthodes dans ce même ordre : ils isolent d'abord leurs monstres en présentant les réactions de dégoût des personnages humains qui les rencontrent, puis ils tentent de purifier leur société en multipliant les sacrifices mais sans grands succès, et, enfin, ils essaient le refoulement de l'être à la nature et au comportement inacceptables. C'est cette dernière méthode qui semble la plus efficace puisque, comme le démontre Stoker, la disparition du monstre de l'esprit humain permet la continuation de la vie (Stoker, 419).

Frankenstein et *Dracula* utilisent donc le refoulement comme méthode de retour à l'ordre par excellence. S'ils le font, ce n'est certainement pas accidentel, puisqu'il s'agit d'un motif qui entre dans la tradition gothique :

« The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety [...]. Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form » (Botting, 7).

Le gothique utilise donc l'idée du refoulement comme méthode de retour à l'ordre dans ses textes, mais, en faisant ceci, il démontre ce que la société doit faire, ce que ses lecteurs doivent faire s'ils veulent conserver l'ordre et non pas aider à l'augmentation du désordre qui menace de désagréger la société. Vu que cette dernière est responsable de la catégorisation des gens et des comportements et que c'est grâce aux catégories que les humains peuvent se définir comme tels, elle est alors un mal nécessaire : elle a beau refuser de nombreuses satisfactions, elle demeure tout de même un outil essentiel pour l'affirmation de soi et pour la création et le maintien d'une identité propre et stable pour chaque individu qui en fait partie. Ainsi, par la présence de la transgression et du moyen de défense qu'est le refoulement, le roman gothique présente à ses lecteurs des prescriptions et des proscriptions sous un visage monstrueux, afin de leur permettre de réaliser l'ampleur que peuvent prendre les mauvais comportements s'ils ne sont pas punis dès l'abord par le sentiment de culpabilité réveillé par le surmoi.

Bibliographie

Aldini, Giovanni. « Concerning the Origin and Development of the Theory of Animal Electricity ». In *Galvani on Electricity: A Translation of Luigi Galvani's De Vibrus Electricitatis in Motu Musculari Commentarius*. Baltimore: Waverly Press, 1953.

Benziman, Galia. « Challenging the Biological : The Fantasy of Male Birth as Nineteenth-Century narrative of ethical failure », *Women's Studies*, 35, 2006 : 375-395.

Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

Douglas, Mary. *Purity and Danger : An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres : Penguin Books, 1970.

Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris: PUF, volume XV, 1996.

------. *Le Malaise dans la culture*. Paris: PUF, Quadrige, 2002.

------. *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris : Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2001.

------. « Notre attitude à l'égard de la mort ». In *Essais de la psychanalyse*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1986.

------. *Totem et tabou*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1971.

Galvani, Luigi. « Commentary on the Effect of Electricity on Muscular Motion ». In *Galvani on Electricity: A Translation of Luigi Galvani's De Vibrus Electricitatis in Motu Musculari Commentarius*. Baltimore: Waverly Press, 1953.

Girard, René. *La Violence et le sacré*, Paris : Bernard Grasset, 1972.

Goss, Theodora et John Paul Riquelme. « From Superhuman to Posthuman: the Gothic Technological Imaginary in Mary Shelley's *Frankenstein* and Octavia Butler's *Xenogenesis* », *Modern Fiction Studies*, 52 (3), Automne 2007: 434-459. Print.

Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: PUF, 2002.

Hurley, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the "Fin de Siècle"*, New York : Cambridge University Press, 2004.

Jansson, Siv. « Publisher's Introduction ». In Mary Shelley's *Frankenstein*. Chatham: Woodsworth Classics Editions, 1999.

Lister, Joseph. « A Contribution to the Germ Theory of Putrefaction and Other Fermentative Changes, and to the Natural History of Torulae and Bacteria ». In Russell, C. A and D. C. Goodman. *Science and the Rise of Technology Since 1800*. Bristol: Open University Press, 1972.

Lombroso, Cesare. (Ed. Gibson, Mary et Nicole Hahn Rafter) *Criminal Man*, Londres : Duke University Press, 2007.

Lombroso, Cesare et Guglielmo Ferrero. (Ed. Gibson, Mary et Nicole Hahn Rafter) *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, Londres : Duke University Press, 2004.

Miller, Elizabeth. *A "Dracula" Handbook*, Bloomington : Xlibris, 2005.

Morin, Edgar. *L'Homme et la mort*, Paris : Seuil, 1976.

Pasteur, Louis. « Rage- Vaccinations antirabiques ». In *Oeuvres de Pasteur: Tome 6*. Paris: Masson et Cie, 1933.

Pick, Daniel. « "Terrors of the Night" : *Dracula* and "Degeneration" in the Late Nineteenth Century », *Critical Quarterly*, 30 (4), 1988 : 71-87.

Punter, David et Glennis Byron. *The Gothic*, Oxford : Blackwell Publishing, 2007.

Rank, Otto. *Don Juan et le double*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1973.

Robert, Paul. (Éd. Rey-Debove, Josette et Alan Rey) *Le Petit Robert*, Paris : Dictionnaires le Robert, 2002.

Ruston, Sharon. « Resurrecting Frankenstein », *Keats-Shelley Review*, 19 (2005): 97-116. Print.

Saudo, Nathalie. « *I was Glad to see her Paleness and her Illness* : la redoutable bonne santé dans *Dracula* », *Études anglaises*, 58 (4), 2005: 402-415. Print.

Shelley, Mary. *Frankenstein* (version de 1831). Chatham : Woodsworth Classics Editions, 1999.

Shelley, Mary. (Ed. MacDonald, D. L. et Kathleen Scherf) *Frankenstein* (version de 1818). Toronto : Broadview, 1999.

Shelley, Mary. « Introduction ». In *Frankenstein*. Chatham: Woodsworth Classics Editions, 1999.

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy : Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York: Penguin Books, 1990.

Skal, David J. *Vampires : Encounters with the Undead*, New York: Black Dog and Leventhal, 2006.

Spencer, Kathleen L. « Purity and Danger: *Dracula*, the Urban Gothic and the Late Victorian Degeneracy Crisis », *ELH*, 59 (1), Spring 1992: 197-225. Print.

Stoker, Bram. (Ed. Byron, Glennis) *Dracula*. Toronto : Broadview, 2000.

Summers, Montague. *Vampires and Vampirism*. New York: Dover Publications, 2005.

Suin, Darko. *Metamorphoses of Science-Fiction : On the Poetics and History of a Literary Genre*, Westford : Yale University Press, 1979.

Willis, Martin. « 'The Invisible Giant ', *Dracula*, and Disease », *Studies in the Novel*, 39 (3), Fall 2007: 301-325. Print.